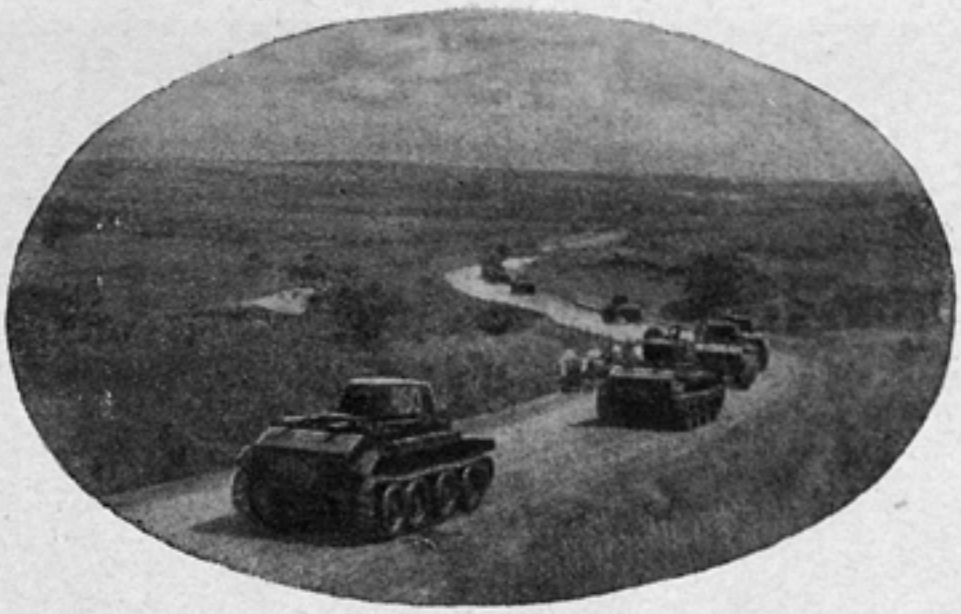
И 224/40г

ИСКУССТВО КИНО

1940

ГОСКИНОИЗДАТ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!



Искусство КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ 10-й ГОД ИЗДАНИЯ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

За дальнейший идейный рост советской кинематографии! — 5

Б. ФАЯНС — Летопись незабываемых дней — 9

Н. КОВАРСКИЙ, Л. ЦЫРЛИН — Это не кинематограф! — 12

Проф. С. ЭЙЗЕНШТЕЙН — Вертикальный монтаж — 16

ТРИБУНА

К. ВИНОГРАДСКАЯ — Фабриканты сюжетов — 26

И. АСТАХОВ — О типических характерах и умозрительных теориях — 30

Б. КАТТЕЛЬ — Сценарий о юных патриотах — 34

Е. ДОБИН — Эксцентризм и эксцентрика — 38

БЕЛА БАЛАШ — Жанровые проблемы музыкального фильма — 44

Н. ЖИНКИН — О киноискусстве и научном кино — 52

В. ЖДАН — Военно-учебный фильм — 54

А. ЛЕБЕДЕВ, М. БЕЛЯВСКИЙ — Кино в МНР — 59

Г. КАБАЛОВ — Расширим красочную гамму двухцветного фильма — 62

На обложке: кадр из фильма «Валерий Чкалов». На титульном листе: фото из документального фильма «На Дунае»

ГОСКИНОИЗДАТ СЕНТЯБРЬ 1940

Технический редактор З. М. Матисен.
Корректора С. Зельге и Е. Преображенская.
Л44033. Заказ типографии № 2254. Тираж 5 000 экз. Объем журнала 8 печати. листов. Количество учетно-авторских листов — 13. Сдано в набор 20/VIII 1940 г. Подписано к печати 2/XI 1940 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Кадр из фильма «Первая Конная». Сценарий Вс. Вишневского. Постановка Е. Дзигана. Оператор Е. Андриканис. Мосфильм. На фото — сцена встречи товарища Сталина с народом. Роль И. В. Сталина исполняет артист С. Гольдштаб.

За дальнейший идейный рост советской кинематографии!

Передовые критики и эстетики всегда выдвигали в качестве одной из важнейших задач искусства — быть зеркалом общественной жизни. Стремление к верному и правдивому отражению явлений жизни обязывает художников глубоко и всесторонне изучать многообразные процессы и факты, долженствующие составить реальную основу будущих художественных произведений. Произвольная трактовка жизненных процессов и фактов в произведениях искусства неизбежно приводит к извращению, фальши и уродливости, которые совершенно не совместимы с элементарными представлениями об искусстве.

В таких случаях, как говорят, искусство мстит за себя. К этому следует добавить: и за жизнь. Искусство мстит за себя и за жизнь потому, что подлинное искусство всегда стремилось и будет стремиться к правдивому, глубокому и всестороннему постижению и воспроизведению жизни.

Ленинская теория отражения учит нас, что художественное творчество должно раскрывать истинную сущность явлений жизни в высокохудожественных образах и картинах, способных расширить наши познания о действительности, вдохновить нас на дальнейшую борьбу за высокие идеи коммунизма. Советское киноискусство должно воплощать и воплощает в своих произведениях великие идеи сталинской эпохи, несет их в широчайшие народные массы, созидающие величественное здание коммунизма.

Художники-кинематографисты (и не только кинематографисты), уклоняющиеся от творческих принципов социалистического реализма, неизбежно приходят к тем фальшивым, ложным и вредным схемам, которые встречают со стороны нашей общественности суровое и справедливое осуждение. Эти горе-художники превращают искусство в кривое зеркало, уродующее и искажающее облик нашей жизни и, прежде всего, облик наших советских людей.

«Правда» в статье «Фальшивый фильм» от 16 августа 1940 года, на примере разбора картины Закон жизни вскрыла всю порочность и несостоятельность творческих принципов — сценарных и режиссерских замыслов, которые реализованы в этой вредной и лживой картине.

На этом поучительном уроке следует остановиться подробнее. Из этого урока каждый киноработник и, прежде всего, творческий работник должен сделать большевистские выводы. Статьей «Фальшивый фильм» «Правда» учит нас не допускать впредь подобных ошибок. Обсуждение статьи «Правды» в Комитете по делам кинематографии, на студиях, в секции кинокритиков Дома кино показало, что на фронте киноискусства не все благополучно.

Остановимся на двух вопросах, представляющих особую важность: в чем состоит порочность творческих принципов, реализованных в Законе жизни, и как могло случиться, что идеологически вредная, лживая картина могла появиться на наших киноэкранах.

Если верить автору сценария А. Авдеенко, фильм Закон жизни должен был средствами кинематографа показать, в чем состоит морально-этический закон жизни нашей молодежи, а следовательно, и всего нашего коммунистического общества. Ибо нельзя же всерьез думать, что морально-этические законы жизни нашей молодежи представляют собой нечто противоположное законам жизни нашего общества.

В картине показана студенческая молодежь, собравшаяся на так называемый прощальный вечер в связи с окончанием института. Не по фильму Закон жизни, а по реальным и притом многочисленным жизненным фактам мы знаем, что наше советское студенчество, покидая стены вузов, страстно рвется к жизни, чтобы практически применить полученные знания. В институтах и университетах молодежь, как известно, получает высшее образование. Как же показали авторы картины нашу советскую молодежь, получившую высшее образование?

На вечеринку приезжает Огнерубов и вместо приветствия произносит речь, содержащую целую программу «свободной» любви, половой распущенности и декадентского аморализма. Сущность этой вражеской речи, как полагается, прикрытая громкими фразами о, якобы, новых формах жизни и наслаждения, уснащена псевдомарксистской фразеологией.

Как же реагирует на эту речь показанная в картине молодежь, получившая высшее образование, а следовательно, идейно-политическую закалку в духе марксизма-ленинизма?

Естественно предположить, что на этого проповедника аморализма и распущенности молодежь решительно нападет и немедленно развенчает его гнусную философию. Однако в Законе жизни ничего подобного не происходит. Авторы картины показывают такую сцену: вся студенческая масса с пылающими от восторга глазами обступает Огнерубова, видя в нем некоего властителя своих дум. Враждебная проповедь Огнерубова так действует на положительного героя картины Наташу, что она сразу влюбляется в него и покидает честного Паромова.

Разве не очевидно, что авторы картины явно оболгали, оклеветали нашу молодежь, изображая ее падкой на аморальную огнерубовскую философию?

Огнерубов, проповедующий «свободную» любовь и наслажденчество, в сущности говоря, повторяет в несколько видоизмененной форме слова небезызвестного героя романа Арцыбашева «Санин».

Свои неудержимые «желания» Огнерубов подобно пресловутому герою Арцыбашева Санину пытается сделать законом жизни. Образ Огнерубова интересует автора больше, чем образы наших людей, представителей советской молодежи. Он нашел краски для изображения врага, но ему нехватило красок для изображения советских людей. Советских людей он показал бледно, невыразительно. Но ведь эта молодежь, которая так плохо, неверно изображена в фильме, эта молодежь сумела разоблачить врагов, она отличается идейностью, волей, целеустремленностью и вместе со старшим поколением строит коммунизм. В этом произведении нет любви к нашему советскому герою. С кем же, за кого автор сценария? На чьей стороне его симпатии?

Страна, прошедшая через огонь революционной борьбы, смела до основания все условия, порождавшие омерзительную санинщину. Социалистическое общество воспитывает миллионы здоровых телом и духом молодых людей, преданных своей матери-родине и великому делу Ленина—Сталина.

Но нашелся человек, который вытащил из буржуазного архива гнилостное явление, именуемое санинщиной, сочинил в духе этого гнилого явления «патетическую речь» и нас захотел убедить, что наша молодежь якобы набрасывается на эту гниль и мерзость с порывом восторга.

Советский народ создал новую высокую мораль, новую этику, новую нравственность. Эта высокая коммунистическая нравственность, в духе которой воспитываются наша молодежь и весь советский народ, сформулирована на III съезде комсомола В. И. Лениным: «В основе коммунистической нравственности лежит борьба за укрепление и завершение коммунизма».

«Духовная красота молодого поколения Страны Советов, — пишет «Правда» в номере от 27 августа 1940 года, — в его верности принципам коммунистической морали. Трудолюбие, честность, бескорыстие, скром-

ность, коллективизм, уважение друг к другу, беззаветная преданность родине, готовность жертвовать собой во имя родины — эти черты определяют облик молодого человека нашего времени. Такие черты мы видим в людях, олицетворяющих молодое поколение сталинской эпохи: в шахтере Стаханове, в колхознице Марии Демченко, в героях Хасана и Карельского перешейка. Эти люди на десять голов выше буржуазного человека. Их нравственность возвышенна и благородна».

Так рисуется нравственный облик нашей молодежи. Именно такую нравственность прививает нашей молодежи большевистская партия, руководимая великим Сталиным.

Авторы картины Закон жизни рисуют нравственный облик нашей молодежи совсем другими красками. Авторы картины не поняли ни подлинных принципов социалистического реализма, ни сущности коммунистической нравственности. Именно поэтому они не смогли философски разбить огнерубовскую «нравственность». По этой же причине они не могли создать образ положительного героя, возвышающегося над Огнерубовым. Положительный герой Закона жизни оказался духовно бедным, посредственным.

Поставьте Паромова рядом с Шаховым («Великим гражданином») и Максимом, с любым из обширной галереи положительных образов, созданных киноискусством, и вы увидите, какая огромная разница между действительными героями советского искусства и плохоньким надуманным положительным персонажем Закона жизни.

Произведения советского кино, так же как и произведения всего советского искусства, отличает политическая страстность. Они тенденциозны. Эта тенденциозность не имеет ничего общего с тенденциозностью буржуазного искусства, в угоду тенденции искажающему действительность или прикрывающемуся, маскирующемуся дурным «объективизмом», мнимой бесстрастностью. Тенденциозность социалистического искусства основана на огромной любви к действительности, на глубоком в нее проникновении, на любви к людям, которые строят коммунизм. Чапаев, профессор Полежаев, Максим, Щорс, Шахов, Артем Балашов и другие — с какой огромной любовью воплотили наши мастера эти замечательные образы передовых борцов за социализм! Правильно, реалистически воплотить действительность — это значит быть партийным в искусстве. Это значит создавать произведения, насыщенные пафосом политической борьбы и побед страны социализма,—таково требование социалистического реализма.

Закон жизни создавался не на основе принципов социалистического реализма. В нем, как в кривом зеркале, наша действительность отражалась неверно, уродливо и фальшиво. Вот почему в картине нет никакого советского закона жизни, но есть проповедь арцыбашевщины, грязной и гнилой.

Как же могло случиться, что Закон жизни вышел на киноэкран, а кинокритика вместо развенчания этого фильма заговорила языком комплиментов?

Это случилось потому, что некоторые кинокритики и киноработники привыкли говорить о достижениях и регистрировать успехи и разучились замечать недостатки и срывы; потому, что среди некоторой части киноработников начали возрождаться настроения самоуспокоенности, зазнайства, либерализма; потому, что у некоторых товарищей притупилось чувство политической бдительности. Это — большая опасность, с которой надо вести решительную борьбу.

Статья «Правды» заставила многих оглянуться на то, что сделано и как сделано. При этом оказалось, что ряд картин, выпущенных на экраны в этом году (Моя любовь, Шуми городок, Станица Дальняя), не только не находятся на высоте лучших достижений советской кинематографии, но и неверно рисуют некоторые стороны нашей жизни. В этих фильмах лакировка действительности, надуманность изображения человеческих отношений нередко вытесняют жизую, реальную жизнь и создают привкус патоки. Лощеные, накрахмаленные молодые люди, скучающие без-

дельники, — это ли советские люди? Следует прямо сказать, что во всем этом находит свое отражение мещанский идеал «красивой жизни», абсолютно чуждый высоким идеалам коммунизма.

Как это ни странно, но приходится серьезно говорить некоторым нашим кинематографистам: товарищи, повернитесь к реальной жизни! Искусство должно являться не средством безыдейного развлечения, а средством коммунистического воспитания. Оно должно, говоря языком древнего философа, очищать, возвышать душу, вдохновлять на подвиги, на борьбу за великие человеческие идеалы.

К сожалению, практика работы некоторых наших сценаристов и режиссеров свидетельствует о том, что они далеки еще от такого понимания задач искусства. Часто еще в наших сценариях и в режиссерской над ними работе дурно понятое стремление к оригинальности в трактовке героев, к остроте конфликтов приводит к серьезным ошибкам.

Художественная сила произведения, его своеобразие создаются не благодаря придуманным неожиданным ситуациям и деталям поведения, а в результате глубокого проникновения художника в действительность, понимания ее в ее развитии.

Стремление же к остроте конфликтов и человеческих характеристик, если оно не вытекает из глубокого проникновения в жизнь, приводит, в результате, к созданию произведений, неправильно показывающих действительность и ее героев.

Приведем в качестве примера сценарий талантливого молодого кинодраматурга Ф. Кнорре С у д ь б а г е р о я. Здесь стремление автора создать во чтобы бы то ни стало острый конфликт привело его к немотивированности сюжета, к созданию неправильного образа нашего советского героя. Капитана Христофорова обвиняют в тягчайшем преступлении, которого он не совершал (отказ в оказании помощи кораблю, терпящему бедствие). Его вследствие нелепого и бессмысленного подозрения снимают с работы, выселяют из квартиры, обрекают на материальные лишения, доводят до потери семьи и, наконец, до скамьи подсудимых. Как же относится ко всему этому герой, судьба которого описана в сценарии? Он смиренно переносит все эти бедствия и лишения, н и ч е г о не предпринимая для разоблачения вздорной клеветнической травли его. Это какой-то непротивленец. Христофоров не может, не в состоянии отстоять правду, он прячется от всех бед, как улитка в раковину. Спрашивается, что это за герой? Какие качества современного человека он выражает? Правда, Христофоров бескорыстен и честен, но сам он ничего не делает для торжества этих качеств в людях.

Спрашивается, неужели вся эта цепь лишений, моральных и материальных унижений, издевательств над человеческой личностью, — неужели все это есть «судьба» героя нашего времени? Неужели наш советский суд, разбирающий дело Христофорова, отнесется к существу вопросов так, как показано это в сценарии?

Стремление во что бы то ни стало изобразить острые конфликты, сложные человеческие переживания привело Кнорре к созданию абстрактной мелодраматической схемы, не имеющей почти ничего общего с советской действительностью.

Уроки фальшивого и порочного фильма З а к о н ж и з н и, выпуск ряда плохих картин в последнее время, свидетельствуют прежде всего о необходимости усилить идейно-воспитательную работу среди всех работников советского киноискусства и его творческих кадров в первую очередь.

Огромные задачи, стоящие перед самым важным и самым массовым из искусств, требуют от всех творческих работников советского кино идейного вооружения, глубокого изучения нашей замечательной действительности, понимания роли кинематографа как важного средства коммунистического воспитания.

Летопись незабываемых дней

«НА ДУНАЕ»

Б. Фаянс

После пережитого потрясения, вызванного эпизодами фильма, после всех увиденных взволнованных и счастливых лиц, после этих радостных толп, чей день бытия словно раскололся надвое: по одну сторону легли трагические тени прошлого, по другую— россыпи ослепительного солнечного света, после всего этого необъятного океана человеческих чувств и судеб, в который вы были погружены,— трудно овладеть собой, заставить себя спокойно поразмыслить над увиденным. Мы как бы впервые начинаем постигать истинные масштабы исторических дел, совершенных нашим же поколением, и с радостью думаем: «Так вот что происходит в мире! Так вот что такое человек, узнавший о часе своего освобождения! Так вот каков наш народ, принесший братьям эту весть о свободе!»

Мы живем в эпоху исключительных событий. Фраза эта в какой-то мере уже стала шаблонной. Но, что поделаешь, если так быстро бледнеют краски, если наша речь так часто беспомощна и способна выразить лишь малое, когда нужно рассказывать о грандиозном и неповторимом.

Все более убеждаешься, что полным голосом, блистательным даром рассказа в наши дни владеет только кино или прежде всего кино. Лишь оно способно так рассказать о нашем великом настоящем, его огромной наполненности, как это рассказано в фильме На Дунае, посвященном освобождению Бессарабии и Северной Буковины от ига румынских бояр. Лишь просмотрев такой фильм, начинаешь в полной мере понимать исключительную ответственность хроникального кино перед нашими современниками и будущими поколениями, которые вновь и вновь будут обращаться к нему, чтобы почерпнуть должное и наглядное представление о нашей сталинской эпохе.

Фильм встретил единодушную положительную, даже восторженную оценку. Но одновременно раздавались и такие голоса: лента, конечно, превосходна, но удивляться здесь нечему. Сам де материал таков, что любой хроникер сделал бы такую же хорошую работу. В специальном журнале можно и нужно дать отпор таким утверждениям, в которых сквозит полное непонимание роли отбора и организации материала в хроникальном кино. А этому пониманию следует учиться, его часто всем нам не хватает.

Много и охотно говорят об умении художника видеть мир, отличать в нем главное от второстепенного, случайного, о волшебном даре художника раскрывать общее в частном. В этой большой и полезной дискуссии документалисты не участвуют или участвуют недостаточно. К сожалению, они сами слишком охотно готовы принизить свою работу, предъявляя к своей профессии и к самим себе предельно скромные требования, редко идущие далее «грамотно снятого» кадра и «грамотного» монтажа. Отношение же документалистов к фактам действительности обычно мыслится весьма примитивным: увидел, снял. Но прежде чем снять, нужно уметь увидеть. И еще одно: кинохроникер — не бесстрастный регистратор фактов.

На Дунае—прежде всего фильм масс, огромных человеческих толп, показанных в минуты наивысшего напряжения. Другим фильм и не мог быть. То, что происходило в июньские дни 1940 года в деревнях и городах Бессарабии и Северной Буковины, было встречей сотен и сотен тысяч людей, когда-то насильственно оторгнутых от своего народа, со своими братьями-избавителями. Внезапно, в какие-то немногие часы, развеялся кошмар, тяготевший более двух десятилетий над благодатной землей, превращенной насильниками в страшную тюрьму, пали кандалы, раскрылись двери темниц и народ, ликуя, вышел на улицы встречать вестников новой жизни на родной земле. Изображением народа, массы, не мог исчерпаться материал картины.

Дело не только в угрожающем однообразии, к которому обычно ведет плохой показ массовых сцен. Но в них, даже если сцены эти сами по себе и превосходны, пройдет незамеченной, потеряется индивидуальная судьба отдельного человека, конкретность его чувств, а тем самым менее полно и ярко показывается и

Кадр из документального фильма «На Дунае». Режиссеры И. Посельский и И. Копалин. Центральная и Украинская студии кинохроники

Кадр из документального фильма «На Дунае». Режиссеры И. Посельский и И. Копалин. Центральная и Украинская студии кинохроники

сама народная судьба, с малейшей глубиной характеризуется масса.

Высокое мастерство коллектива документалистов, сумевших с такой силой рассказать в фильме На Дунае о незабываемых днях, пережитых нелавно советским народом, сказалось прежде всего в умении найти в водовороте исторических событий, страстей то отдельное, личное, что могло почти с предельной глубиной обнажить народное сердце, переполненное гневом к недавним насильникам и великой сыновней благодарностью к советской родине.

Как снята, например, совершенно исключительная по своей трагедийной мощи сцена над могилой героев Татарбунарского восстания... Только один или два раза показан план людей, собравшихся над великой могилой. Внимание оператора сосредоточивается на женщине, произносящей горестную речь; на мужчине, с такой печалью и нежностью поддерживающем ее под руки. Из толпы выхвачены фигуры, застывшие в тяжелом горе. Лица людей искажены нестерпимой болью. А женщина в светлой шали все продолжает свой неслышный нам печальный рассказ. Неторопliва ее речь, из ее глаз льются слезы, которых она не замечает, а женщины в толпе отвечают ей все новым и новым взрывом скорби. Ничего равного этому мы не видели в документальном кино. Эта массовая сцена, народная и эпичная, достигает своей высшей силы в передаче переживаний отдельных людей.

Таким замечательным умением показать общее через индивидуальное отмечены почти все массовые сцены картины... Народ усыпал склоны холма и приветственными криками встречает первые части Красной Армии. Сотни рук в патетическом порыве выброшены вверх. И тут же—два человека—мужчина и мальчик. Они застыли в каком-то торжествующем спокойствии, их руки словно навеки обхватили древко высоко поднятого красного знамени. Такие руки, такие люди никогда, что бы им ни угрожало, уже не выпустят этого знамени. Бушует, ликует толпа, образовавшая тесный и бесконечный коридор, которым проходят звездоносные войска. Но радость, охватившая людей,—не односложное чувство. В ней тысячи оттенков. За каждым человеком стоит какая-то его собственная жизнь, не похожая на жизнь других, его собственная судьба, чем-то отличная от других, и сюда, в толпу, встречающую воинов-освободителей, человек приносит всю свою жизнь, она окрашивает его эмоции определенным образом. Вот высокий мужчина в рубахе, запыленной, грязной. Он только что кинулся на грудь красноармейца и хочет что-то сказать; какие выбрать слова, ведь их такое множество, они душат его. Губы этого человека прыгают, лицо искажается, он отворачивается и рыдает. Какая страшная жизнь должна стоять за плечами этого человека, чтобы так заплакать в час освобождения! Другой человек: старик-крестьянин... Он тоже не находит слов для выражения своих чувств, и вот какие-то совершенно странные, ничем не передаваемые движения заменяют ему речь. Он вскидывает руки вверх, заламывает свою старую нищенскую шляпу, опускает руки до плеч, судорожно сжимая кулаки, и, наконец, с какой-то страшной силой выбрасывает руки вниз. Как много сказано этим каскадом странных движений и жестов! Третий — пожилой человек в смешных очках... Видно какой-то мастеровой. По всему—страстный оратор и трибун, хотя облик его и несколько комедиен. Указательный палец его вытянут. Этот палец все время находится в угрожающем движении. Абсолютно ясно, что этот портной сейчас рассказывает красноармейцу о румынских боярах и жандармах.

Совершенно блистательно сняты эпизоды, связанные с приходом Красной Армии в Бендеры... Городок пришел в неописуемое движение. Люди усеяли улицы и крыши домов. Какой-то красивый молодой человек... Он высоко вознес руку, именно вознес, а не поднял, настолько вдохновенен его жест, его порыв. Неподалеку заиграл оркестр. Самый странный в мире оркестр. Играют три человека. Этот «оркестр», внезапность его появления и его примитивность, глаза одного из играющих, проникновение, еще хранящее страдание и горечь,—все это говорит нам не меньше, чем ликующие крики толпы. Но вот уже возникают танцы, прежнюю мелодию сменяет другая,—искрящаяся, безудержно веселая, а рядом уже воздвигнута трибуна и готовится митинг, где-то мчатся танки и надо всем этим — все та же задорная плясовая мелодия и чудесное лицо какого-то старика в толпе.

Какой превосходный лаконизм в эпизоде с баржей, привезшей тысячи людей, пожелавших вернуться на свою освобожденную родину. Дано немного кадров, но каких! Все сосредоточено на отдельных деталях, рисующих обстановку приезда людей, и на фигуре красноармейца, поднявшегося первым по трапу, чтобы встретить прибывших. Лицо красноармейца полно внутреннего обаяния, растроганности, нежности, какой-то чудесной одухотворенности. Ни одна мать не провела бы своих детей по узкому трапу с такой заботливостью, как вел «чужих» ребятишек этот замечательный советский человек, весь отдав-

шийся радости освобождения других. Мы никогда не забудем лица этого красноармейца, как сам он никогда не забудет минуты встречи с детьми на доске, соединившей баржу с заветным советским берегом.

... Муж и жена, торжественно выходящие из своего дома, чтобы водрузить красное знамя над парадным; полная женщина, выбежавшая на дорогу, чтобы неловким, но изумительным по искренности движением бросить цветок красноармейцу; целые серии рельефных портретов, данных еще в начальной части фильма; полные пафоса сцены встречи политзаключенных со своими товарищами, родственниками и просто незнакомыми людьми, встреча маршала С. К. Тимошенко со своим братом и друзьями детства, десятки других сцен и эпизодов обнаруживают все ту же отличительную черту фильма — глубокое внимание к человеческому чувству, человеческому переживанию, конкретной людской судьбе.

Кадр из документального фильма «На Дунае». Режиссеры И. Посельский и И. Копалин. Центральная и Украинская студии кинохроники

С невиданной до сих пор в документальном кино смелостью использована в фильме На Дунае музыка. Именно благодаря музыке кадры, показывающие обанкротившуюся румынскую военщину, приобретают великолепную сатирическую окраску. Кадры эти очень удачны и сами по себе хорошо рисуют бессильную злобу и конфуз, смятение и полнейшую растерянность офицеров. Но благодаря музыке, откровенно насмешливой, кадры эти получают куда более глубокий смысл и вырастают до значительности умного и тонкого шаржа. То, что сделано здесь авторами фильма, имеет принципиальное значение для хроникального кино. Дело не только в том, что впервые так ясно очерчена действенная, а не иллюстративная роль музыки в документальном фильме. Гораздо более важным представляется сам факт «вмешательства» документалистов в фиксируемую ими жизнь, их решительный отход от позиций бесстрастности, характеризующий многие работы наших кинохроникеров. Когда-то это вмешательство было довольно сильным и активным. Но шло оно главным образом по линии формальных построений, различных эффектных ракурсов, необычайного освещения, изощренной и надуманной композиции кадра. Когда же обнаружилась и всем стала ясной творческая пустота формального трюкачества, в документальном кино на известное время наступила довольно бесцветная пора. Одна за другой выпускались серенькие ленты, в которых хроникер обнаруживал себя уж слишком спокойным, а подчас и пассивным регистратором фактов.

Только немногие фильмы, как Седовцы или Могучий поток, свидетельствовали, что в недрах документального кино происходит важный и плодотворный процесс, ведущий к подлинному расцвету этого важного вида нашего советского кинематографического искусства.

Фильм На Дунае показывает, что этот процесс идет бурным темпом, что кинохроникеры находят глубокие реалистические средства изображения, что они, как и мастера близкого им искусства—художественной кинематографии, начинают все полнее показывать не только облик явления, но и его внутренний смысл, становясь подлинными и пламенными летописцами наших замечательных дней.

Кадр из документального фильма «На Дунае». Режиссеры И. Посельский и И. Копалин Центральная и Украинская студии кинохроники

Это не кинематограф!

Н. Коварский, Л. Цырлин

В 1939—1940 годах на экранах нашей страны появились Великий гражданин и Александр Невский, Член правительства и Учитель, Щорс и Ленин в 1918 году. Но одновременно с ними зритель увидел Небеса, Шуми городок, Запоздалый жених, Семнадцатилетние, т. е. ряд бесспорно плохих картин.

Неудача этих картин обусловлена и посредственной игрой актеров, и бедностью режиссерской выдумки, и очень тусклой операторской работой. Но самым главным их грехом является удивительное отсутствие мысли, драматургическая беспомощность, убожество характеров.

Самое удивительное в этих фильмах заключается в том, что если зритель внимательно присмотрится к ним — он, вопреки всяким ожиданиям, обнаружит характерную кинематографичность, как принцип, на котором построен фильм, как существенный момент сценарного и режиссерского замысла, как цель, к которой стремятся авторы. Фильм решительно ничего не дает ни уму, ни сердцу зрителя; как художественное произведение он представляет собою величину явно нулевую, и тем не менее — это кинематограф в самом традиционном и самом очевидном смысле этого слова.

В этом очень странном положении необходимо разобраться. Может быть и в самом деле все то, что составляет характерные признаки кинематографа, никакого отношения к искусству не имеет? Критика обязана ответить на этот вопрос недвусмысленно и четко, без «но» и без «если».

◇

Существует ряд систем театральной драматургии, каждая из которых имеет своеобразную и специфическую ценность. Существует система драматургии елизаветинцев и драматургии французского классицизма, система романтической драмы «бури и натиска» и система французской романтической драмы. Мы можем говорить об историческом превосходстве одной системы над другой, но это превосходство отнюдь не уничтожает художественной ценности другой системы. Отличие между этими различными системами драматургии не только историческое и обусловлено оно не только тем, что создавались они в разные эпохи и в разных странах. Это — живое и конкретное различие направлений, принципов, методов, то живое и конкретное различие, которое прекрасно понимает всякий даже вовсе не искушенный в истории драмы зритель, который смотрит на сценах советских театров Шекспира и Чехова, Ибсена и Горького, Мольера и Островского.

Если эти достаточно элементарные положения обязательны для драматургии театральной, для художественной литературы, то совершенно естественно, что они обязательны и для драматургии кинематографической. Но нужно только внимательно присмотреться к тому, как ставятся и интерпретируются основные проблемы кинодраматургии и в критике, и в текущей творческой практике наших студий, и в кинематографической печати, — и вам станет ясно, что здесь все поставлено с ног на голову, что кинодраматургия представляет собою какое-то странное и непонятное исключение, что и теоретически эти проблемы разрешаются так, как будто кинодраматургия — это какой-то международный сетлмент в искусстве, население которого обладает всеми правами экстерриториальности и независимости от советского искусствоведения.

До сих пор у многих работников нашей кинематографии существует представление о некой идеальной кинодраматургической технике, которой должен овладеть писатель, представление о некой идеальной кинодраме, к которой должен стремиться приблизиться всякий, работающий над сценарием. Если режиссер не обнаруживает в сценарии привычных и знакомых ему признаков этой драматургической техники, он отводит сценарий пренебрежительным замечанием: это не кинематограф! Вы можете сколько угодно ссылаться на то, что в такой-то широко известной системе драматургии такие-то принципы построения характера или эпизода были разработаны очень широко и обнаружили все свои достоинства, — все равно: это не кинематограф! Вы можете пытаться доказывать, что есть разные системы драматургии — в одних весь эффект сосредоточивается в резких поворотах интриги, в неожиданности ввода новых сюжетных мотивов; в других — действие, события проходят как бы вторым планом, спрятаны, образуют своеобразный фон для раскрытия психологической драмы, переживаний действующих лиц. По нашему глубокому убеждению и та и другая системы плодотворны для кинематографа, и не стоит во имя Сарду или Скриба отменять Чехова. Куда там, — это не кинематограф! У вашего собеседника есть совершенно ясное и отчетливое представление о том, что должен представлять собой сценарий, и сколько вы ему не будете доказывать, что сценарий ведь прежде всего драма, а драма это — Шекспир и Мольер, Шиллер и Гюго, Островский и Сухово-Кобылин, Чехов и Горький, ваш собеседник будет упрямо повторять только одно: это не кинематограф! Но что же такое, в конце концов, кинематограф?

◇

Попробуйте найти ответ на этот вопрос в тех явно неудачных картинах, о которых мы говорили выше.

Летчик во время учебного полета вынужден приземлиться возле какого-то колхоза, здесь он знакомится с дочерью председателя колхоза. Оба они друг другу очень нравятся, но отец настаивает на том, чтобы дочь прекратила встречи с летчиком. Он устраивает так, что влюбленные ссорятся. Потом летчик, проделывая в небесах очень сложные эволюции, пишет дымом на облаке какое-то слово, не помним точно, — не то «люблю», не то «вернись». В ответ ему обрадованная девушка, приноровив для этой цели трактор, пашет на целине тоже не то «люблю», не то «согласна». Потом, чтобы разлучить девушку с летчиком, отец забирает ее с собой во время выхода колхоза на рыбную ловлю в море. Над морем кружится летчик. Если не ошибаемся, он летит на этот раз на гидроплане, гидроплан садится на воду и, подхватив с собой девушку,

снова взмывает в небо. Потом летчик прилетает с девушкой в колхоз и здесь блестяще завоевывает сердце отца тем, что организует сев с самолета. Все эти события зритель может увидеть на экране в картине Небеса.

Мы могли бы рассказать не один подобный сюжет, и все они не уступали бы сюжету фильма Небеса по неправдоподобию и нелепости. Нелепости эти нагромождены с самыми благими намерениями, во имя того, чтобы зрителю было интересно смотреть картину, и с самой невинной целью создать «занимательное» и даже поучительное кинематографическое зрелище. В самом деле, в этом сюжете есть решительно все, что требуется от идеальной кинодрамы: конфликт между отцом, образцовым председателем колхоза, но человеком в семейном быту отсталым и недальновидным, и дочерью, девушкой во всех отношениях передовой, сердце которой, разумеется, может принадлежать только летчику. Летчик, созданный актером, не упускает случая показать зрителю все свои тридцать два сияющих белизной зуба (никакими другими признаками этот образ не отмечен) и демонстрирует высокий класс своего мастерства, выписывая дымом в облаках какие-то лирические слова. Сцена своеобразной переписки между летчиком и девушкой представляет собою кульминацию или, как говорят кинематографисты, «пику» развивающихся событий. Далее события нагнетаются увозом девушки на рыбную ловлю и погоней гидроплана за рыболовецкой флотилией. А в финале мы имеем наглядную демонстрацию огромной пользы, которую приносит гражданский воздушный флот сельскому хозяйству, и, убежденный этой демонстрацией, председатель колхоза, осознав собственную отсталость, разрешает, наконец, дочери выйти замуж за летчика. В сценарии есть и возможности для съемки эффектных натурных сцен: выход в море рыболовецкой флотилии, воздушные эволюции влюбленного летчика и т. д.

Но ведь это чепуха, набор нелепиц, сумасшедшие пустяки, — скажут зритель и читатель. Нет, — это кинематограф, кинематограф в том традиционном смысле этого слова, в каком преподносят его неискушенному читателю всякого рода лженаучные и отвратительно дилетантские учебники по кинодраматургии, это кинематограф, соответствующий тем ложным ходячим представлениям об этом замечательном искусстве, которые очень распространены в среде работников кинематографии.

◇

Есть несколько очень несложных трюизмов, которые почти обязательно применяются при оценке каждого нового сценария. Вот некоторые из этих банальных и ни для кого в действительности не обязательных истин.

От сценария требуется, чтобы зритель не мог догадаться «что будет дальше». Есть какое угодно количество пьес, драм, комедий, трагедий в мировой драматургии, в которых зритель заранее знает, что будет происходить дальше, и весь его интерес сосредоточивается на том, как будут вести себя герои в заранее заданной ситуации. Но эти возражения считаются в кинематографе возражениями «от лукавого». Вообще говоря, эффект неожиданности и непредусмотренности — это эффект, который обязателен только для очень немногих и притом отнюдь не первостепенных драматургов (Скриб, Сарду). Но в кинематографе этот признак почему-то считается совершенно обязательным. Зритель, впрочем, всегда оказывается гораздо догадливее, нежели режиссер, и всегда может предсказать, что будет дальше, как ни стремятся обмануть его авторы фильма.

Это первое и банальное положение является только частным положением другого более общего, но не менее банального и ложного правила. В разговорах о сюжете или фабуле в кино эти два термина почти всегда рассматриваются как однозначные интриге. От сценария всегда требуют каких-то особых поворотов, неожиданностей, нагромождения перебивающих друг друга мотивов, тайн, резких переломов. Та простота и ясность сюжета, которые отличают наиболее значительные явления реалистической прозы, считаются с точки зрения этих ходячих и ложных представлений о кинематографе едва ли не чем-то непристойным. Но если сценарист все же оказывается человеком дурно воспитанным и решает отказаться от сложной и разветвленной интриги, его все время поправляют и заставляют переделывать сценарий так, чтобы по крайней мере была осуществлена во всей последовательности прагматическая связь событий. Это понимание фабулы и сюжета только как прагматической связи событий уже наделало немало вреда в кинематографе. Мы культивируем в наших фильмах какую-то удивительную любовь к переходам и мотивировкам. Фильмы не становятся от этого менее нелепыми, но зато загромождаются бесконечным количеством объяснений, лишенных какого бы то ни было художественного смысла и значения. Просмотрите сценарии лучших американских фильмов, хотя бы тех, которые изданы у нас недавно отдельной книгой — Вива Вилья и Я — беглый каторжник. Какая резкость переходов, какое поразительное уменье застать героя «врасплох» в самые решающие, кризисные, катастрофические моменты его жизни.

Та же черта характерна и для лучших советских картин. А в средних и в тех плохих, которые считаются средними, картинах мы обставляем каждую ситуацию десятком натуралистических подробностей. Мы занимаемся детализацией причин и обстоятельств, вызвавших тот или иной поступок, не умея показать самый характер героя и обстоятельства, в которых он действует, так, чтобы натуралистические мелочи не вытеснили главных и основных причин, не разрушали единства характера и страсти, владеющей героем, не разменивали серьезные и важные причины на множество мелких подробностей.

С другой стороны, понимая фабулу и сюжет исключительно как прагматическую связь событий в жизни героя и в его судьбе, мы упускаем те возможности и ту свободу в обращении с фабулой, которыми так богата художественная проза, очень часто жертвующая этой связью во имя процесса развития характера героя, во имя яркости и полноты в обрисовке его психологии, во имя богатства и содержательности отношений между героями и, самое главное, во имя полноты раскрытия идейного смысла романа или повести.

Ведь ни в одном, сколько-нибудь значительном произведении художественной прозы причинная связь фактов, прагматическая связь событий никогда не исчерпывает его темы и смысла. Убийство Федора Павловича Карамазова совершено было Смердяковым, но разве в этом факте и в его раскрытии смысл последних частей романа? Убийцей оказывается в не меньшей степени Иван Карамазов, который разъяснил Смердякову, что «все дозволено»; убийцей оказывается вся карамазовская семья, природа Карамазовых.

◇

В тесной связи с плоским толкованием фабулы и сюжета находится и еще одно требование, которое предъявляет к сценарию заурядная кинематографическая мысль. Речь идет о требовании занимательности. Удивительное

дело! почему никому и никогда не приходит в голову подходить с этим критерием занимательности к роману или повести! Больше того: когда о романе говорят, что он занимательный, это значит, что роман относится к третьесортной литературе, где все построено на интересе к внешним сюжетным ходам.

Между тем в кинематографе с этим критерием пытаются подходить решительно к любому произведению.

Существует даже специальная терминология для обозначения тех приемов и способов, которыми занимательность эта достигается. О «пиках» мы уже говорили; но есть еще один, теорией, правда, не узаконенный, но имеющий в кинематографе самое широкое хождение термин,— понт. Он значит приблизительно то же самое, что и американский термин «гег». Это неожиданный сюжетный ход, это эффектная и острая фраза в диалоге, это бросающаяся в глаза деталь. Словом, все то, что может поразить зрителя каким-либо неожиданным внешним эффектом. Термин этот принят в карточной игре; каким образом проник он в кинематограф, сказать трудно. Но когда вам с восторгом рассказывают о том, какой замечательный понт есть в той или другой картине и затем поясняют, в чем он заключается, то вам действительно начинает казаться, что это нечто шуллерское, что назначение понта — обмануть зрителя каким-либо внешним эффектом, за которым не скрывается никакой мысли и который ничего общего с искусством не имеет. Это и не искусство, это кинематограф.

◇

Но есть кинематограф и кинематограф. Есть кинематограф, создавший Небеса и Шуми городок, и есть кинематограф, создавший Депутата Балтики и Великого гражданина. Это совсем не один и тот же кинематограф, больше того — они не совпадают совершенно. Самое интересное заключается в том, что замечательное произведение киноискусства Великий гражданин ничего общего не имеет с ходячими и традиционными представлениями о кинематографе и заключает в себе очень много общего с прозой, в частности — с психологическим романом.

Режиссер Эрмлер, постановщик и один из авторов сценария этого фильма, много раз с завистью говорил о преимуществах, которыми обладает литература по сравнению с кинематографом. Кинематографии нехватает прямой авторской речи. Та прямая анализирующая речь автора, которая позволяет писателю раскрыть психологию героя не только в столкновении и конфликте, в прямом действии, но и помимо действия; рассказать, что в такой-то ситуации герой думал и чувствовал то-то, а в другой то-то, — эта речь писателя в кино невозможна и никогда, повидимому, не будет возможна.

Это очень странные мысли для человека, занятого искусством кино, которое с точки зрения ходячих о нем представлений требует какой-то особой динамики, разнообразия, занимательности, множества фабульных поворотов, пик, понтов, гегов, шлагеров и еще невесть чего.

И, однако, мысль Эрмлера о перенесении в область кино тех принципов, которые являются неотъемлемой и специфической принадлежностью художественной прозы, в частности — психологического романа, заслуживает самого пристального внимания прежде всего с точки зрения анализа его собственного творчества. Ориентация на те принципы, которые, казалось бы, противоречат природе кинематографа, помогли авторам сценария М. Блейману и М. Большинцову и режиссеру Эрмлеру создать такую систему драматургии, мизансцен съемки, построения кадра, работы со светом, работы с актером, которые бесконечно расширяют возможности кино, которые изменяют природу кино.

С точки зрения традиционных представлений о кинематографе Великий гражданин представляет собою какое-то очень странное и непонятное исключение. Действие развивается по принципам, которые до сих пор считались в кино решительно запрещенными. Оно развивается в ряде очень больших диалогических сцен, в которых два персонажа спорят по самым существенным политическим вопросам эпохи, оно развивается на собраниях (в первой серии — три больших собрания), оно развивается в процессе обсуждения действующими лицами серьезнейших вопросов борьбы партии с так называемой «оппозицией». Сценарий весь сделан как бы мимо фабулы. Всюду, где банально мыслящий сценарист с легкостью завязал бы сюжетный узел, построил бы напряженную интригу, и режиссер и сценаристы пренебрегают этими возможностями. Пытается проводить в первой серии свои грязные махинации Боровский — они не показаны в фильме, их нет и в сценарии. Карташов организует отвратительный трюк и не впускает в город номер «Правды», в котором напечатана статья Шахова — этого тоже нет ни в фильме, ни в сценарии, один из карташовцев — Крючков — связывается с лесником, запугивает его и велит ему убить Шахова, когда тот приедет охотиться, — этого эпизода тоже нет в сценарии, он остался в предистории фильма. Сизов организует диверсию на канале — она показана только через плачущего Ибрагимова. Все внимание, все усилия сценаристов и режиссера обращены на характеры, на детализацию характеров, на сложный психологический подтекст каждой сцены, каждой детали в поведении персонажей. Весь сценарий построен на системе «очных ставок», которые представляют собою своеобразные поединки характеров, психологий, умственных и душевных качеств. Теперь сравните этот сценарий с пьесой Вирты «Заговор», где как раз все внимание автора сосредоточено на фабульной механике, на истории заговора, на искусственно взвинченных ситуациях, и у вас создастся такое абсолютно соответствующее действительности впечатление, что Блейман, Большинцов и Эрмлер ставили перед собой в процессе работы самые высокие литературные требования, а Вирта заранее решил написать крайне посредственный сценарий для кинематографа.

◇

Кинематограф неизмеримо моложе театра, прозы, стиха. Он возник в тот момент, когда буржуазное искусство и, в частности, буржуазная литература уже вступили в период своего разложения и распада. Высокие традиции буржуазной литературы отошли уже в прошлое, самым массовым жанром в этой литературе стал бульварный роман — приключения детективов, борющихся с преступниками, адюльтерная история с порнографическим оттенком. Самым популярным видом сценического зрелища стал на Западе мюзик-холл, в котором центральное место принадлежало идиотским комическим номерам, предвосхищавшим комическую в кинематографе. Кинематограф вырос на этих очень дурных традициях и ему еще предстояло завоевать себе право называться искусством. Но те ходячие и ложные представления о кинематографе, о которых мы говорили выше, сложились именно в эту пору. Представление о том, что кинематограф требует какой-то особой динамики (он требует динамики в той же степени, в какой требует ее любое драматическое произведение), исходит из наивного удивления человека, впервые увидевшего на

экране движущуюся фотографию — бегущую лошадь или наезжающий на экран паровоз. С этого паровоза все и пошло, и, это, несомненно, он является предком той ситуации, которую мы видели в Небесах — летчика, выписывающего дымом какие-то лирические слова.

Как ни молод сам по себе кинематограф, кино как искусство еще моложе. История этого искусства началась на наших глазах, она переживает еще самый начальный, самый младенческий свой период. Она не знает той борьбы стилей и направлений, с которой мы обязательно встретимся в истории любого другого искусства. В этом смысле история литературы значительно более принципиальна, нежели история кинематографа. И кинематографу отнюдь не зазорно и не обидно при всех его очевидных успехах за последние годы, при том, что он стал «самым важным» и «самым массовым» из искусств, при том, что благодаря лучшим своим фильмам — Чапаеву и трилогии о Максиме, Депутату Балтики и Великому гражданину, Александру Невскому и фильмам о Ленине — он по праву занял ведущее место в ряду других советских искусств, признать это историческое преимущество литературы и театра и начать внимательно присматриваться к опыту этих искусств. Практически этот процесс начался уже давно. Все самое значительное в советском кино создано в отступление от традиционно понятого кинематографа. Теоретически оно еще никак не осознано.

А опыт этих имеющих огромную историческую традицию искусств наглядно демонстрирует те плодотворные результаты, которые неизбежно возникают благодаря взаимовлиянию и взаимодействию со смежными искусствами, скрещиванию различных искусств, их взаимопроникновению. Это не только не отменяет естественные, природные границы искусства, но, наоборот, обогащает его природу. Искусство имеет возможность остаться самим собой, только нарушая свои границы, а не сохраняя их.

◇

Еще не настало время для серьезных теоретических споров на тему о границе между кинематографом и литературой. Может быть через два, три десятилетия и появится работа, которая подобно «Лаокоону» Лессинга будет посвящена этой проблеме. Но и тогда, когда она появится, т. е. в тот момент, когда наличный опыт искусства кинематографа с достаточной определенностью позволит говорить о границах между кино и прозой, кино и поэзией, в этот момент теория кино не будет представлять собой систему застывших и неподвижных норм, идеальный чертеж идеального кинематографического произведения. С точки зрения традиционного представления о кинематографе — попытки Эрмлера найти на экране эквивалент прямой речи от автора, анализирующего мысли и чувства героя, представляется ересью и преступлением против природы кино. Но если завтра принципы Эрмлера станут общепринятыми, то это родство кинематографа и психологической прозы снова будет возведено на уровень нормы и догмата. И тогда появятся новые Небеса, которые доведут до эпигонской бессмыслицы принципы, открытые Эрмлером.

Между тем, выход из этого положения имеется. Он заключается не в отказе от нормы вообще, он заключается только в отказе от нормы, понятой как идеальный чертеж, по которому может быть создано идеальное произведение кинодраматургии.

Каждое новое значительное произведение искусства создает законы, по которым следует его судить. Оно ломает нормы, казавшиеся общепринятыми до его появления, и тем самым обогащает и расширяет наши представления о норме в искусстве. Это не значит, что мы отменяем всякую норму, это значит только, что норма создается при обязательном учете всего опыта того или иного искусства в целом. Она текуча и подвижна, как самый процесс развития искусства. Меньше всего похожа она на идеальный чертеж, который предстоит осуществить художнику. Она представляет собою как бы теоретический итог, систему критериев, опирающихся на самый широкий анализ явлений советского искусства, она требует самого пристального внимания к индивидуальному своеобразию стиля отдельных мастеров и отдельных произведений. И с точки зрения этой широкой нормы, исторически подвижной и развивающейся, устанавливающей общие принципы развития нашего кино, с точки зрения этой нормы ходячие и традиционные представления об искусстве кинематографа окажутся просто схоластической дребеденью. Нужно внимательнее и зорче присматриваться к процессу развития нашей кинематографии. Только при этих условиях можно будет понять, что представляет собою природа этого замечательного искусства. Только при этих условиях будет уничтожен тот странный разрыв, который пока еще очень остро дает себя чувствовать, разрыв между нашими лучшими и так называемыми «средними» картинами.

Только при этих условиях умрет, наконец, ходячий и ложный взгляд на кинематограф, который принес нам немало неприятностей и еще больше плохих картин.

Вертикальный монтаж

Проф. С. Эйзенштейн

В статье «Монтаж 1938», давая окончательную формулировку о монтаже, мы писали:

«...Кусок А, взятый из элементов развертываемой темы, и кусок В, взятый оттуда же, в сопоставлении рождают образ, в котором наиболее ярко воплощено содержание темы...», т. е.

«...Изображение А и изображение В должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы, должны быть так выисканы, чтобы сопоставление их — именно их, а не других элементов — вызывали в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный образ самой темы...»

В этой формулировке мы совершенно не ограничивали себя определением того, к какому качественному ряду принадлежат А или В, и принадлежат ли они к одному разряду измерений или к разным.

◇

Мы не случайно писали: «...из всех возможных черт внутри развиваемой темы...»

Ибо поскольку решающим является возникающий из них, наперед задуманный, единый и обобщающий образ, постольку принадлежность отдельных этих слагающих к той или иной области выразительных средств принципиальной роли не играет.

Мало того, именно о принадлежности выразительных средств к самым разнообразным областям толкуют почти что все примеры от Леонардо да-Винчи до Пушкина и Маяковского включительно.

В «Потопе» Леонардо элементы чисто пластические (т. е. зрительные); элементы поведения людей (т. е. драматически-игровые); элементы шумов, грохота и воплей (т. е. звуковые) — все в одинаковой мере слагаются в единый обобщающий конечный образ представления о потопе.

Таким образом мы видим, что переход от монтажа немого фильма к монтажу звукозрительному ничего принципиально не меняет.

Наше понимание монтажа в равной мере обнимает и монтаж немого фильма и монтаж фильма звукового.

Это отнюдь не значит, что сама практика звукозрительного монтажа не ставит перед нами новых задач, новых трудностей и во многом совершенно новую методику.

Наоборот, это именно так.

И поэтому надо как можно обстоятельнее разобраться в самой природе звукозрительного феномена. И прежде всего встает вопрос о том, где же искать предпосылок непосредственного опыта в этом деле.

Как и всегда неисчерпаемым кладезем опыта останется и остается человек.

Наблюдение за его поведением, в частности, в данном случае за тем, как он воспринимает действительность и как он охватывает ее, создавая себе исчерпывающий образ ее, здесь навсегда останется решающим.

Дальше мы увидим, что и в вопросах узко композиционных снова же человек и взаимосвязь его жеста и интонации, порождаемых единой эмоцией, окажутся решающим прообразом для определения звукозрительных структур, которые совершенно так же вытекают из единого определяющего образа. Но об этом, как сказано, дальше. Пока же с нас хватит и следующего положения. Чтобы найти правильный подбор именно тех монтажных элементов, из которых сложится именно тот образ, в котором мы ощущаем то или иное явление, лучше всего остро следить за собою.

Остро следить за тем, из каких именно элементов действительности этот образ действительно складывается в нашем сознании.

При этом лучше всего ловить себя на первом, т. е. наиболее непосредственном восприятии, ибо именно оно всегда будет наиболее острым, свежим, живым и составленным из впечатлений, принадлежащих к наибольшему количеству областей.

Поэтому и в обращении к материалам классики, пожалуй, тоже лучше всего оперировать не только с законченными произведениями, но с теми эскизными записями, в которых художник старается запечатлеть гамму первых наиболее ярких и непосредственных впечатлений.

Ведь именно в силу этого эскиз или набросок часто бывает гораздо более живым, чем законченное полотно (например, «Явление Христа народу» Иванова и эскизы к нему; в особенности композиционные наброски Иванова к другим неосуществленным картинам).

Не забудем, что тот же «Потоп» Леонардо есть тоже «набросок», если не набросок с натуры, то во всяком случае эскизная запись, лихорадочно стремящаяся записать все те черты образа и видения «Потопа», которые проносились перед внутренним взором Леонардо. Именно отсюда такое обилие не только изобразительных и не только пластических элементов в этом описании, но элементов звуковых и игровых.

Но возьмем для наглядности другой пример такой записи «с натуры», записи, сохранившей весь «трепет» первого непосредственного впечатления.

Это — сноска к записи от 18 сентября 1867 года в «Дневнике» Гонкуров:

«...Описание Атлетической Арены... я нахожу ее в тетрадке документальных записей к нашим будущим романам (Romans Futurs), которые, увы, не были написаны:

В двух концах залы, погруженных, в глубокую тень,— поблескивание пуговиц и рукояток сабель полицейских.

Блестящие члены борцов, устремляющихся в пространство яркого света. Вызывающий взгляд глаз. Хлопанье ладоней по коже при схватках. Пот, от которого несет запахом дикого зверя. Бледнеющий цвет лиц, сливающийся с белокурым оттенком усов. Тела, розовеющие на

местах ударов. Спины, с которых струится пот, как с камней водостоков. Переходы фигур, волочащихся на коленях. Пируэты на головах и т. д. и т. д.».

Знакомая нам картина. Сочетание чрезвычайно остро взятых «крупных планов». Необычайно живой образ атлетической арены, возникающий из их сопоставления, и т. д. и т. д. Но что здесь особенно примечательно? Это то, что на протяжении всего нескольких строк описания отдельные эти планы — «монтажные элементы» — принадлежат буквально ко всем почти областям человеческих чувств:

1. Осязательно-фактурные (мокрые спины, по которым струится пот).

2. Обонятельные (запах пота, от которого несет диким зверем).

3. Зрительные:

Световые (глубокая тень и блестящие члены борцов, устремляющихся в полный свет. Пуговицы полицейских и рукоятки их сабель, поблескивающие из темноты).

Цветовые (бледнеющие лица, белокурые усы, тела, розовеющие в местах ударов).

4. Слуховые (щелканье хлопков).

5. Двигательные (на коленках, пируэты на головах).

6. Чисто эмоциональные, «игровые» (вызов глаз) и т. д.

Примеров можно было бы привести несметное множество, но все они с большей или меньшей обстоятельностью проиллюстрируют все одно и то же положение, высказанное выше, а именно:

В подходе к монтажу чисто зрительному и монтажу, связывающему элементы разных областей, в частности зрительный образ и образ звуковой, по линии создания единого обобщающего звукозрительного образа принципиальной разницы нет.

Как принцип это было понятно уже и в тот период, когда мы совместно с Пудовкиным и Александровым подписывали нашу «Заявку» о звуковом фильме еще в 1929 году.

Однако принцип принципом, но основное дело здесь в том, какими путями найти подходы к практике этого нового вида монтажа.

Поиски в этом направлении тесно связаны с Александром Невским. А новый вид монтажа, который останется неразрывно в памяти с этой картиной, я называю:

вертикальный монтаж.

Откуда же это название и почему оно?

◇

Всякий знаком с внешним видом оркестровой партитуры. Столько-то строк нотной линейки, и каждая отдана под партию определенного инструмента. Каждая партия развивается поступательным движением по горизонтали. Но не менее важным и решающим фактором здесь является вертикаль: музыкальная взаимосвязь элементов оркестра между собою в каждую данную единицу времени. Так поступательным движением вертикали, проникающей весь оркестр и перемещающейся горизонтально, осуществляется сложное, гармоническое музыкальное движение оркестра в целом.

Переходя от образа такой страницы музыкальной партитуры к партитуре звукозрительной, пришлось бы сказать, что на этой новой стадии к музыкальной партитуре как бы прибавляется еще одна строка. Это — строка последовательно переходящих друг в друга зрительных кадров, которые пластически по-своему соответствуют движению музыки и наоборот.

Подобную же картину мы могли бы нарисовать с таким же успехом, идя не от образа музыкальной партитуры, но отправляясь от монтажного построения в немом фильме.

В таком случае из опыта немого фильма пришлось бы взять пример полифонного монтажа, т. е. такого, где кусок за куском соединяются не просто по какому-нибудь одному признаку — движению, свету, этапам сюжета и т. д., но где через серию кусков идет одновременное движение целого ряда линий, из которых каждая имеет свой собственный композиционный ход, вместе с тем неотрывный от общего композиционного хода целого.

Таким примером может служить монтаж «крестного хода» из фильма Старое и новое.

В «крестном ходе» из Старого и нового мы имеем клубок самостоятельных линий, которые одновременно и вместе с тем самостоятельно пронизывают последовательность кадров.

Таковы например:

1. Партия жары. Она идет, все нарастая из куска в кусок.

2. Партия смены крупных планов по нарастанию чисто пластической интенсивности.

3. Партия нарастающего упоения религиозным изуверством, т. е. игрового содержания крупных планов.

4. Партия женских «голосов» (лица поющих баб, несущих иконы).

5. Партия мужских «голосов» (лица поющих мужчин, несущих иконы).

6. Партия нарастающего темпа движений у «ныряющих» под иконы.

Этот встречный поток давал движение большой встречной теме, сплетавшейся как сквозь кадры, так и путем монтажного сплетения с первой большой темой — темою несущих иконы, кресты и хоругви.

7. Партия общего «пресмыкания», объединявшая оба потока в общем движении кусков «от неба к праху».

От сияющих в небе крестов и верхушек хоругвей до распростертых в пыли и в прахе людей, бессмысленно бьющихся лбами в сухую землю.

Эта тема прочерчивалась даже отдельным куском, как бы ключом к ней вначале: в стремительной панораме по колокольне от креста, горящего в небе, к подножию церкви, откуда движется крестный ход, и т. д. и т. д.

Общее движение монтажа шло непрерывно, сплетая в едином общем нарастании все эти разнообразные темы и партии. И каждый монтажный кусок строго учитывал кроме общей линии движения так же и перипетии движения внутри каждой отдельной темы.

Иногда кусок вбирал почти все из них, иногда одну или две, выключая паузой другие; иногда по одной теме делал необходимый шаг назад с тем, чтобы потом тем ярче броситься на два шага вперед, в то время как остальные темы шли равномерно вперед, и т. д. и т. д. И везде каждый монтажный кусок приходилось проверять не только по одному какому-нибудь признаку, но по целому ряду признаков, прежде чем можно было решать, годится ли он «в соседи» тому или иному другому куску.

Кусок, удовлетворявший по интенсивности жары, мог оказаться неприемлемым, принадлежа не к тому хору «голосов». Размер лица их мог удовлетворить, но выразительность игры диктовала ему совсем другое место и т. д. Сложность подобной работы никого не должна была бы удивлять: ведь это почти то же самое, что приходится делать при самой скромной музыкальной оркестровке. Сложность здесь, конечно, большая в том отношении, что отснятый материал гораздо менее гибок и как раз в этой части почти не дает возможности вариаций.

Но с другой стороны, следует иметь в виду, что и самый полифонный строй и отдельные его линии выслушиваются и выводятся в окончательную форму не только по предварительному плану, но учитывая и то, что подсказывает сам комплекс заснятых кусков.

Совершенно такой же «спайки», усложненной (а может быть облегченной?) еще «строчкою» фонограммы, мы добивались так же упорно и в Александре Невском и особенно в сцене наступления рыцарей. Здесь линия тональности неба, — облачности и безоблачности; нарастающего темпа скока, направления скока, последовательности показа русских и рыцарей; крупных лиц и общих планов, тональной стороны музыки, ее тем; ее темпа, ее ритма и т. д. — делали задачу не менее трудной и сложной. И многие и многие часы уходили на то, чтобы согласовать все эти элементы в один органический сплав.

Здесь делу, конечно, помогает и то обстоятельство, что полифонное построение кроме отдельных признаков в основном оперирует тем, что составляет комплексное ощущение куска в целом. Оно образует как бы «физиогномию» куска, суммирующую все его отдельные признаки в общее ощущение куска. Об этом качестве полифонного монтажа и значении его для тогда еще «будущего» звукового фильма я писал в связи с выходом фильма Старое и новое (1929).

Для сочетания с музыкой это общее ощущение имеет решающее значение, ибо оно связано непосредственно с образным ощущением как музыки, так и изображения. Однако, храня это ощущение целого как решающее, в самых сочетаниях необходимы постоянные коррективы согласно их отдельным признакам.

Для схемы того, что происходит при вертикальном монтаже, эта особенность дает нам возможность представить ее в виде двух строчек. При этом мы имеем в виду, что каждая из них есть комплекс своей многоголосой партитуры, и искание соответствий здесь рассмотрено под углом зрения подобных соответствий для общего, комплексного «образного» звучания как изображения, так и музыки.

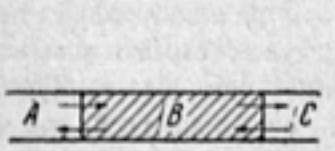


Схема I

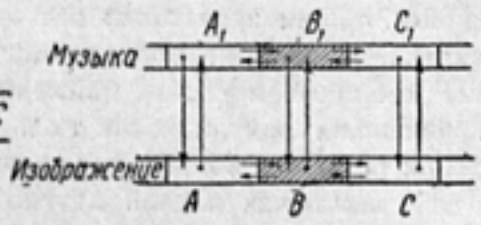


Схема II

Схема II отчетливо показывает новый добавочный «вертикальный» фактор взаимосоответствия, который вступает с момента соединения кусков в звукозрительном монтаже.

С точки зрения монтажного строя изображения здесь уже не только «пристройка» куска к куску по горизонтали, но и «надстройка» по вертикали над каждым куском изображения — нового куска другого измерения — звукокуска, т. е. куска, сталкивающегося с ним не в последовательности, а в единовременности.

Интересно, что и здесь звукозрительное сочетание принципиально не отлично ни от музыкальных сочетаний, ни от зрительных в немом монтаже.

Ибо и в немом монтаже (не говоря уже о музыке) эффект тоже получается по существу не от последовательности кусков, а от их одновременности, от того, что впечатление от последующего куска накладывается на впечатление от предыдущего. Прием «двойной экспозиции» как бы материализовал в трюковой технике этот основной феномен кинематографического восприятия. Феномен этот одинаков как на достаточно высокой стадии немого монтажа, так и на самом низшем пороге создания иллюзий кинематографического движения: неподвижные изображения разных положений предмета от кадрика к кадрику, накладываясь друг на друга, и создают впечатление движения. Теперь мы видим, что подобное же наложение друг на друга повторяется и на самой высшей стадии монтажа — монтажа звукозрительного. И для него «образ» двойной экспозиции так же принципиально характерен, как и для всех других феноменов кинематографа.

Не даром же, когда мне еще в период немого кинематографа захотелось чисто пластическими средствами передать эффект звучания музыки, я прибег именно к этому техническому приему:

«...в Стачке (1924) есть попытки в этом направлении. Там была маленькая сценка сговора стачечников под видом безобидной гулянки под гармошку.

Она заканчивалась куском, где чисто зрительными средствами мы старались передать ощущение его звучания.

Две пленки будущего — изображение и фонограмму — здесь подменяла двойная экспозиция. На одной было уходящее в далекую глубину белое пятно пруда и подножия холма. От него из глубины, вверх на аппарат, шли группы гуляющих с гармошкой. Во второй экспозиции, ритмически окаймляя пейзаж, двигались блестящие полоски — освещенные ребра мехов громадной гармоники, снятой во весь экран. Своим движением и игрой взаимного расположения под разными углами они давали полное ощущение движения мелодии, вторящей самой сцене...» (см. мою статью «Не цветное, а цветовое». Газета «Кино», № 24, май, 1940).

Схемы I и II рисуют систему композиционного стыка в немом кино (I) в отличие от звукового (II). Именно схему стыка, ибо сам монтаж конечно рисуется, как некий большой развивающийся тематический ход, движущийся сквозь подобную схему отдельных монтажных стыков.

Но в разгадке природы этого нового вида стыка по вертикали и лежат как раз основные трудности.

Ибо строй композиционной связи движения A_1—B_1—C_1 известен в музыке.

А законы композиционного движения A—B—C до конца обследованы в практике немого кино.

И новой проблемой перед звукозрительным кино будет стоять система соединения A—A_1; A_1 B_1 C_1; B—B_1; C—C_1 и т. д., которые обусловливают сложный пластически звуковой ход темы через сложную систему сочетаний A—A_1—B_1—B—C—C_1 и т. д. в самых разнообразных переплетениях.

Таким образом проблемой здесь явится нахождение ключа к неведомым доселе вертикальным стыкам А—А1, В—В1, которые надо научиться также закономерно уметь сочетать и разводить, как через культуру слуха это делает с рядами А1, В1... — музыка, или через культуру глаза — зрительный монтаж с рядами А1, В1 и т. д.

Отсюда на первый план выдвигается вопрос нахождения средств соизмеримости изображения и звука и вопрос нахождения в этом деле показателей, измерителей, путей и методики. Это будет в первую очередь вопрос о нахождении столь же остро ощущаемой внутренней синхронности изображения и музыки, какую мы уже имеем в отношении ощущения синхронности внешней (несовпадение между движением губ и произносимым словом мы уже научились замечать с точностью до одной клетки!).

Но сама она будет весьма далека от той внешней синхронности, что существует между видом сапога и его скрипом, и «будет той «таинственной» внутренней синхронностью», в которой пластическое начало целиком сливается с тональным.

Связующим звеном между этими областями, общим языком синхронности, конечно, явится движение. Еще Плеханов сказал, что все явления в конечном счете сводятся к движению. Движение же нам раскроет и те всё углубляющиеся слои внутренней синхронности, которые можно последовательно установить. Движение же нам ощутимо раскроет и смысл объединения и его методику. Но двинемся по этому пути от вещей внешних и наглядных к вещам внутренним и менее непосредственным.

Сама роль движения в вопросе синхронности абсолютно очевидна. Но рассмотрим ряд последовательных случаев.

Начинается такой ряд с той области синхронности, которая по существу лежит вне пределов художественного рассмотрения — с фактической синхронности, т. е. с натурального звучания снимаемого предмета или явления (квакающая лягушка, рыдающий аккорд сломанной арфы, стук колес пролетки по мостовой).

Собственно искусство начинается в этом деле с того момента, как в сочетании звука и изображения уже не просто воспроизводится существующая в природе связь, но устанавливается связь, требуемая задачами выразительности произведения.

В наиболее рудиментарных формах это будет подчинение обеих областей одному и тому же ритму, отвечающему содержанию сцены. Это будет наиболее простой, наиболее общедоступный, часто встречающийся случай звукозрительного монтажа, когда куски изображения нарезаются и склеиваются согласно ритму музыки, которая бежит им параллельно по фонограмме. Здесь принципиально безразлично, будет ли в кадре движение или будут ли кадры неподвижными. В первом случае надо будет лишь следить за тем, чтобы внутрикадровое движение тоже было в соответствующих ритмах.

Совершенно очевидно, что здесь на этой невысокой стадии синхронности тоже возможны очень строгие, интересные и выразительные построения.

От простейшего случая — простого «метрического» совпадения акцентов — своеобразной «скандировки» — здесь возможны любые комбинации синкопированных сочетаний и чисто ритмического «контрапункта» в учтенной игре несовпадения ударений, длин, частот, повторов и т. п.

Но каков же будет следующий шаг после этого второго случая внешне двигательной синхронности? Очевидно такая, которая в пластике сумеет передать движение не только ритмическое, но и движение мелодическое.

Правильно говорит о мелодии Ланц («Henry Lanz, The Physical basis of Rime», 1931).

«...Строго говоря, мы вовсе не «слышим» мелодию. Мы способны или не способны ей следовать, что означает нашу способность или неспособность сочетать ряд звуков в некоторое единство высшего порядка...»

И во всем многообразии пластических средств выражения должны же найтись такие, которые своим движением сумеют вторить не только движению ритма, но и линии движения мелодии. Мы уже догадываемся о том, какие это будут элементы, но так как этому вопросу будет отведен большой самостоятельный раздел, мы только мимоходом бросим предположение о том, что это, вероятно, будет в основном... «линейным» элементом пластики. Сами же обратимся к следующему разряду движения.

«Высшее единство», в которое мы способны объединить отдельные звуки звукоряда, нам совершенно ясно рисуется линией, объединяющей их своим движением. Но и сама тональная разница их тоже характеризуется опять-таки движением. Но на этот раз уже движением последующего разряда — уже не движением-перемещением, а колебательным движением, разные характеристики которого мы и воспринимаем как звуки разной высоты и тональности.

Какой же элемент изображения вторит и здесь этому «движению» в звуках? Очевидно, что тот элемент, который и здесь тоже связан с движением-колебанием (пусть и иной физической конфигурации), тот элемент, который характеризуется и здесь таким же обозначением... тона: в изображении это — цвет. (Высота, грубо говоря, видимо, будет соответствовать игре света, тональность — цвету).

Остановимся на мгновенье и осмотримся. Мы установили, что синхронность может быть «бытовой», метрической, ритмической, мелодической, тональной.

При этом звукозрительное сочетание может удовлетворять своей синхронностью всему ряду (что бывает более чем редко) или может строиться на сочетании по одной какой-либо разновидности, не скрывая при этом ощущения общего разлада между областью звука и изображения. Последнее — весьма частый случай. Когда он имеет место, мы говорим, что изображение — «само по себе», а музыка — «сама по себе»; звуковая и изобразительная сторона каждая бегут самостоятельно, не объединяясь в некое органическое целое. Следует при этом иметь в виду, что под синхронностью мы понимаем отнюдь не обязательный консонанс. Здесь вполне возможна любая игра совпадений и несовпадений «движения», но в тех и других случаях связь должна быть все равно, композиционно-учтенной. Так же, очевидно, и то, что в зависимости от выразительных задач, «ведущим» основным признаком построения может быть любой из видов синхронности. Для каких-то сцен основным фактором воздействия окажется ритм, для других — тон и т. д. и т. д.

Но вернемся к самому ряду разновидностей, вернее, разных областей синхронности.

Мы видим, что разновидности эти целиком совпадают с теми разновидностями немого монтажа, которые мы установили в свое время (в 1928—1929) и которые мы в дальнейшем включили и в общий курс преподавания режиссуры (см. «Искусство кино», № 4, 1936 г., стр. 57, III курс, раздел II. Б. 3.).

В свое время эта «номенклатура» некоторым товарищам могла показаться излишним педантизмом или произвольной игрою с аналогиями. Но мы тогда еще указывали на важность такого рассмотрения этого вопроса для тогдашнего «будущего» — для звукового фильма. Сейчас мы это наглядно и конкретно ощутили на самой практике звукозрительных сочетаний.

Этот ряд включал еще и монтаж «обертонный». Такого рода синхронности мы касались выше в случае Старого и нового. И под этим, может быть не совсем точным, названием следует понимать «комплексное» полифонное «чувственное» звучание кусков (музыки и изображения) как целых. Этот комплекс есть тот чувственный фактор, в котором наиболее непосредственно воплощается синтетически образное начало куска.

И здесь мы подошли к основному и главному, что создает окончательную внутреннюю синхронность, к образу и смыслу кусков.

Этим как бы замыкается круг. Ибо эта формула о смысле куска объединяет и самую лапидарную сборку кусков — так называемую простую «тематическую подборку» по логике сюжета — и наивысшую форму, когда это соединение является способом раскрытия смысла, когда сквозь объединение кусков действительно проступает образ темы, полный идейного содержания вещи.

Это начало является, конечно, исходным и основоположным для всего ряда других. Ибо каждая «разновидность» синхронности внутри общего органического целого есть не более, как воплощение основного образа через свою специфически очерченную область.

Начнем мы наше рассмотрение с области цвета. И не только потому, что проблема цвета на сегодня является наиболее актуальной и интригующей проблемой нашего кино. А в основном потому, что как раз на области цвета наиболее остро ставился, а сейчас разрешается принципиальный вопрос об абсолютных и относительных соответствиях изображения и звука между собою, и обоих вместе взятых — определенным человеческим эмоциям. Для вопросов принципов звукозрительного образа это имеет кардинальное значение. Методику же самого дела наиболее наглядно и лучше всего развернуть на области мелодической синхронности, наиболее удобно поддающейся графическому анализу и одноцветному печатному воспроизведению (это составит тему следующих за этой статей).

Итак обратимся в первую очередь к вопросу соответствия музыки и цвета, которое нам проложит путь к проблеме того вида монтажа, который я для удобства называю хромофонным (т. е. цветозвуковым).

◇

Уничтожение противоречия между изображением и звуком, между миром видимым и миром слышимым! Создание между ними единства и гармонического соответствия. Какая увлекательная задача! Греки и Дидро, Вагнер и Скрябин — кто только не мечтал об этом? Кто только не брался за эту задачу?! Но обзор мечтаний мы начнем не с них.

А самый обзор сделаем для того, чтобы проложить пути к методике слияния звука с изображением и по ряду других его ведущих признаков.

Итак, начнем рассмотрение этого вопроса с того, в каком виде мечты о звукозрительной слиянности уже давным-давно волнуют человечество. И здесь на область цвета выпадает львиная доля мечтаний.

Первый пример возьмем не слишком давний, не глубже рубежа XVIII—XIX веков, но очень наглядный. Первое слово предоставим Г. Эккартсгаузену, автору книги «Ключ к таинствам натуры». Часть I. С.-Петербург, 1804 г. (немецкий оригинал его еще в 1791 году вышел уже вторым изданием). На стр. 295—299 этой книги он пишет:

«...Долго занимался я исследованием гармонии всех чувственных впечатлений. Чтоб сделать сие яснее и ощутительнее, на сей конец исправил я изобретенную Пастером Кастелем музыкальную машину для зрения, и привел ее в такое состояние, что можно на ней производить все аккорды цветов точно так, как и аккорды тонов. Вот описание сей машины. Я заказал себе цилиндрические стаканчики из стекла, равной величины, в полдюйма в поперечнике; налил их разноцветными жидкостями по теории цветов; расположил сии стаканчики, как струны в клавикордах, разделя переливы цветов, как делятся тоны. Позадь сих стаканчиков сделал я медные клапанцы, коими они закрывались. Сии клапанцы связал я проволокою так, что при ударе по клавишам клапанцы поднимались и цветы открывались. Как тон умолкает, когда палец оставляет клавишу, так и цвет пропадает, как скоро отнимешь палец; ибо клапанцы, по тяжести своей, тотчас упадают и закрывают стаканчики.

Сзади осветил я сии клавикорды высокими свечами. Красоту являющихся цветов описать нельзя, они превосходят самые драгоценные каменья. Так же невозможно выразить приятности ощущения глаза при различных аккордах цветов...

...Теория музыки глазной

как тоны музыки должны соответствовать речам Автора в мелодраме, так и цветы должны также согласоваться с словами. Для лучшего понятия я приведу здесь в пример песню, которую я положил на музыку цветов и которую я аккомпанирую на моем глазном клавесине. Вот она:

Слова: «Бесприютная сиротиночка».

Тоны: Тоны флейты, заунывные.

Цвета: Оливковый, перемешанный с розовым и белым.

Слова: «По лугам ходя меж цветочками».

Тоны: Возвышающиеся веселые тоны.

Цвета: Зеленый, перемешанный с фиолетовым и бледнопалевым.

Слова: «Пела жалобно, как малиновка».

Тоны: Тихие, скоро друг за другом последующие, возвышающиеся и утихающие.

Цвета: Темносиний с алым и изжелта зеленоватым.

Слова: «Бог услышал песню сиротиночки».

Тоны: Важные, величественные, огромные.

Цвета: Голубой, красный и зеленый с радужным желтым и пурпуровым цветом, переходящими в светлозеленый и бледножелтый.

Слова: «Солнце красно из-за гор взошло».

Тоны: Величественные басы, средние тоны, тихо отчасу возвышающиеся!

Цвета: Яркие желтые цветы, перемешанные с розовым и переходящие в зеленый и светложелтый.

Слова: «И пустило луч на фиалочку».

Тоны: Тихо спускающиеся низкие тоны.

Цвета: фиолетовый, перемешанный с разными зелеными цветами.

Довольно сего, чтоб показать, что и цвета могут выражать чувства души...»

Если этот пример принадлежит, вероятно, к малоизвестным, то следующее место отведем, наоборот, одному из самых популярных: знаменитому «цветному» сонету Артюра Рембо «Гласные» («Voyelles»), так долго и много волновавшего умы своей схемой соответствий цветов и звуков:

«**А** — черный; белый — **Е**; **И** — красный; **У** — зеленый;
О — синий; тайну их скажу я в свой черед.
А — бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот.
Е — белизна холстов, палаток и тумана,
И гордых ледников и хрупких опахал;
И — пурпурная кровь, сочащаяся рана
Иль алые уста средь гнева и похвал.
У — трепетная рябь зеленых волн широких,
Спокойные луга, покой морщин глубоких
На трудовом челе алхимиков седых.
О — звонкий рев трубы пронзительный и странный.
Полеты ангелов в тиши небес пространной —
О — дивных глаз ее лиловые лучи».

(Перевод Кублицкой-Пиотух).

По времени ему очень близки таблицы Ренэ Гиля.

Но с Рембо он во многом расходится:

У, иу, уи (oú, ou, iou, ovi): от черного к рыжему.

О, ио, уа (ô, o, io, oi): красные.

А, э (â, a, ai): вермильон.

Е, иё, ёи (eû, eu, ueu, eui): от розового до бледнозолотого.

Ю, ию, юи (û, u, iu, ui): золотые.

Е, э, эи (e, è, é, ei): от белых до золотисто-лазурных.

Ие, и (ie, iè, ié, î, i); лазурные.

После того, как Гельмгольц опубликовал данные своих опытов о соответствии тембров голосовых и инструментальных, Гиль «уточняет» свои таблицы, вводя в них еще и согласные, и тембры инструментов, и целый каталог эмоций, представлений и понятий, которые им якобы абсолютно соответствуют.

Макс Дейтчбейн в своей книге о романтизме (Max Deutschbein, «Das Wesen der Romantik», 1921) считает «синтетизацию разных областей чувств» одним из основных признаков в творчестве романтиков.

В полном соответствии с этим мы снова находим подобную таблицу соответствий гласных и цветов у А. В. Шлегеля (1767—1845) (цитирую по книге Henry Lanz «The Physical basis of Rime», 1931, p.p. 167—168).

«...А — соответствует светлому, ясному красному (das rote licht — helle A), и означает молодость, дружбу и сияние. И — отвечает небесно-голубому, символизируя любовь и искренность. О — пурпурное, Ю — фиолетовое, а У — ультрамарин».

Другой романтик более поздней эпохи—тонкий знаток Японии Лафкадио Херн в своих «Японских письмах» («The Japanese Letters of Lafcadio Hearn», edited by Elizabeth Bisland, 1911), уделяет этому вопросу тоже немало внимания; хотя он и не вдается в подобные «классификации» и даже осуждает всякие попытки отхода от непосредственности в этом направлении в сторону систематизации (критика книги Саймондза «В голубом ключе», Symonds «In the Key of Blue» в письме от 14 июня 1893 г.).

Зато за четыре дня до этого он пишет своему другу Бэзиль Хэлл Чемберлэйну:

«...Вы были истинным художником в вашем последнем письме. Ваша манера музыкальными терминами описывать цвета («глубокий бас» одного из оттенков зеленого и т. д.) привела меня в восхищение...»

А еще за несколько дней до этого он разражается по этому поводу страстной тирадой.

«...Допуская уродство в словах, вы одновременно должны признать и красоту их физиономии. Для меня слова имеют цвет, форму, характер; они имеют лица, манеру держаться, жестикуляцию; они имеют настроения и эксцентричности; они имеют оттенки, тона, индивидуальности».

Далее, нападая на редакции журналов, возражавшие против его стиля и манеры писать, он пишет, что, конечно, они правы, когда утверждают, что:

«...читатели вовсе не так чувствуют слова, как вы это делаете. Они не обязаны знать, что вы полагаете букву А светлорозовой, а букву Е — бледноголубой. Они не обязаны знать, что в вашем представлении созвучие КХ имеет бороду и носит тюрбан, что заглавное Икс — грек зрелого возраста, покрытый морщинками, и т. д.».

Но тут же Херн ответно обрушивается на своих критиков:

«...От того, что люди не могут видеть цвета слов, оттенков слов, таинственное призрачное движение слов;

От того, что они не могут слышать шопота слов, шелеста процессий букв, звуки флейты и барабанов слов;

От того, что они не могут воспринять нахмуренности слов, рыданий слов, ярость слов, бунт слов;

От того, что они бесчувственны к фосфоресценции слов, мягкости и твердости слов, сухости их или сочности, смены золота, серебра, латуни и меди в словах;

Должны ли мы из-за этого отказываться от попытки заставить их слушать, заставить их видеть, заставить их чувствовать слова?..» (Письмо от 5 июня 1893 г.).

В другом месте он говорит об изменчивости слов:

«Еще давно я сказал, что слова подобны маленьким ящерицам, способным менять свою окраску в зависимости от своего положения».

Такая изощренность Херна, конечно, не случайна. Частично в этом виновата его близорукость, особенно обострившая эти стороны его восприятия. В основном же здесь, конечно, повинно то, что он жил в Японии, где эта способность находить звукозрительные соответствия развита особенно тонко. (Проблеме звукозрительных соответствий в связи с звуковым кино и японской традиции в этом направлении я посвятил в 1929 году обстоятельную статью «Нежданный стык».)

Лафкадио Херн привел нас на Восток, где в системе китайских учений звукозрительные соответствия не только присутствуют, но даже точно узаконены соответствующим каноном. Здесь и они подчинены тем же принципам Иенг и Иин, которые пронизывают всю систему мировоззрения и философии Китая. Сами же соответствия строятся так:

1) Огонь — Юг — Нравы — Лето — Красный — Dschi (Sol) — горький.

2) Вода — Север — Мудрость — Зима — Черный — Yü (la) — солёный.

3) Дерево — Восток — Любовь — Весна — Голубой (зеленый) — Gūo (mi) — кислый.

4) Металл — Запад — Справедливость — Осень — белый — Schang (re) — острый.

(цитирую по книге «Herbst und Frühling des Lü — Bu — We», Jena, 1928, s. 463—464).

Еще интереснее не только соответствия отдельных звуков и цветов, но одинаковое отражение стилистических устремлений определенных «эпох» как в строе музыки, так и в строе живописи.

Интересно об этом для «эпохи джаза» пишет покойный Ренэ Гийерэ в статье «Нет больше перспективы» (René Guilleré, «Il n'y a plus de perspective», «Le Cahier Bleu», № 4, 1933).

«...Прежняя эстетика покоилась на слиянии элементов. В музыке — на линии непрерывной мелодии, пронизывающей аккорды гармонии; в литературе — на соединении элементов фразы союзами и переходными словами от одного к другому; в живописи — на непрерывности лепки, которая выстраивала сочетания.

Современная эстетика строится на разъединении элементов, контрастирующих друг с другом: повтор одного и того же элемента — лишь усиление, чтобы придать больше интенсивности контрасту...»

Здесь в порядке примечания надо отметить, что повтор может в равной мере служить двум задачам.

С одной стороны, именно он может способствовать созданию органической цельности.

С другой стороны, он же может служить и средством того самого нарастания интенсивности, которую имеет в виду Гийерэ. За примерами ходить недалеко. Оба случая можно указать на фильмах.

Таков для первого случая повтор — «Братья!» в «Потемкине»: первый раз — на юте перед отказом стрелять; второй раз не произнесено — на слиянии берега и броненосца через ялики; третий раз — в форме «Братья!» — при отказе эскадры стрелять по броненосцу.

Для второго случая имеется пример в Александре Невском, где вместо четырех повторяющих друга друга одинаковых тактов, полагавшихся по партитуре, я даю их двенадцать, т. е. тройным повтором. Это относится к тому куску, где в зажатый клин рыцарей с тылу врезается крестьянское ополчение. Эффект нарастания интенсивности получается безошибочным и неизменно разрешается вместе с музыкой — громом аплодисментов.

Но продолжим высказывания Гийерэ:

«...форма джаза, если всмотреться в элементы музыки и в приемы композиции, — типичное выражение этой новой эстетики...

Его основные части: синкопированная музыка, утверждение ритма. В результате этого отброшена плавная кривизна линий: завитки волют; фразы в форме локонов, характерные для манеры Масснэ; медленные арабески. Ритм утверждается углом, выдающейся гранью, резкостью профиля. У него жесткая структура; он тверд; он конструктивен. Он стремится к пластичности. Джаз ищет объема звука, объема фразы. Классическая музыка выстраивалась планами (а не объемами), планами, располагавшимися этажами; планами, ложившимися друг на друга; планами горизонтальными и вертикальными, которые создавали архитектуру благородных соотношений: дворцы с террасами, колоннадами, лестницами монументальной разработки и глубокой перспективы. В джазе все выведено на первый план. Важный закон. Он одинаков и в картине, и в театральной декорации, и в фильме, и в поэме. Полный отказ от условной перспективы с ее неподвижной точкой схода, с ее сходящимися линиями.

Пишут — и в живописи и в литературе — одновременно под знаком нескольких разных перспектив. В порядке сложного синтеза, соединяющего в одной картине части, которые берут предмет снизу, с частями, которые берут его сверху.

Прежняя перспектива давала нам геометрическое представление о вещах такими, какими они видны одному идеальному глазу. Наша перспектива представляет нам предметы такими, какими мы видим их двумя глазами, наощупь. Мы больше не строим ее под острым углом, сбегающимся на горизонте. Мы раздвигаем этот угол, распрямляем его стороны. И тащим изображение: на нас, на себя, к себе... Мы соучаствуем в нем. Поэтому мы не боимся пользовать крупные планы, как в фильме: изображать человека вне натуральных пропорций, таким, каким он нам кажется, когда он в пятидесяти сантиметрах от нашего глаза; не боимся метафоры, выскакивающей из поэмы, резкого звука тромбона, вырывающегося из оркестра, как агрессивный наскок.

В старой перспективе планы уходили кулисами, уменьшаясь вглубь — дымоходом, воронкой, чтобы раскрыть в глубине колоннаду дворца или монументальную лестницу. Подобно этому же в музыке кулисы контрабасов, виолончелей, скрипок последовательными планами, один за другим, как по уступам лестницы уводили к террасам, откуда взору раскрывалось закатом солнца торжество медных инструментов. В литературе так же раскрывалась обстановка, выстраиваемая аллеей от дерева к дереву; и человек, описываемый по всем признакам, начиная с цвета волос...

В нашей новой перспективе — никаких уступов, никаких аллей. Человек входит в среду, среда выходит через человека. Они оба — функции друг друга.

Одним словом, в нашей новой перспективе — нет больше перспективы. Объем вещей не создается больше средствами перспективы.. разница интенсивности, насыщенность краски создают объем. В музыке объем создается уже не удаляющимися планами: первым планом звучания и удалениями. Объем создается полнотой звучаний. Нет больше больших полотен звука, поддерживающих целое в манере театральных задников. В джазе — все объем. Нет больше аккомпанемента и голоса, подобно фигуре на фоне. Все работает. Нет больше сольного инструмента на фоне оркестра; каждый инструмент ведет свое соло, соучаствуя в целом. Нет также и импрессионистического расчленения оркестра, состоящего в том, что для первых скрипок, например, все инструменты играют ту же тему, но каждый в соседних нотах, дабы придать большее богатство звучанию.

В джазе каждый играет для себя в общем ансамбле. Тот же закон в живописи: сам фон должен быть объемом...»

Приведенный отрывок интересует нас прежде всего, как картина полного эквивалента строя музыкального и строя пластического, здесь — не только живописного, но даже архитектурного, поскольку речь идет больше всего о пространственных и объемных представлениях. Однако достаточно поставить перед собою ряд картин кубистов, чтобы одинаковость того, что происходит в этой живописи, с тем, что делается в джазе, стала такою же наглядностью.

Столь же очевидно соответствие обоих архитектурному пейзажу, классическому — для до-джазовой музыки и урбанистическому — для джазовой.

Действительно, парки и террасы Версаля, римских площадей и римских вилл кажутся подобными «прообразами» строя классической музыки.

Урбанистический, особенно ночной пейзаж большого города, также отчетливо звучит пластическим эквивалентом для джаза. В особенности в той основной черте, которую здесь отмечал Гийерэ, а именно — в отсутствии перспективы.

Перспективу и ощущение реальной глубины уничтожают ночью моря световой рекламы. Далекие и близкие, малые (на переднем плане) и большие (на заднем), вспыхивающие и угасающие, бегающие и вертящиеся, возникающие и исчезающие — они в конце концов упраздняют ощущение реального пространства и в какие-то мгновения кажутся пунктирным рисунком цветных точек или неоновых трубок, движущихся по единой поверхности черного бархата ночного неба. Так когда-то рисовались людям звезды в виде светящихся гвоздиков, вбитых в небосвод!

Однако фары мчащихся автомобилей и автобусов, отблески убегающих рельс, отсветы пятен мокрого асфальта и опрокинутые отражения в его лужах, уничтожая представления верха и низа, достраивают такой же мираж света и под ногами; и, устремляясь сквозь оба эти мира световых реклам, они заставляют их казаться уже не одной плоскостью, а системой кулис, повисших в воздухе, кулис, сквозь которые мчатся световые потоки ночного уличного движения.

И было одно звездное небо вверху и одно звездное небо внизу, — как рисовался мир действующим лицам из «Страшной мести» Гоголя, плывшим по Днепру между подлинным звездным небосводом вверху и его отражением в воде.

Таково, примерно, живое ощущение очевидца от вида улиц Нью-Йорка в вечерние и ночные часы. Но это же ощущение можно проверить и на фантастических фотографиях ночных городов!

◇

Однако приведенный отрывок еще более интересен тем, в какой степени он рисует соответствия музыки и живописи не только друг другу, но обоих, вместе взятых, — самому образу эпохи и образу мышления тех, кто с этой эпохой исторически связан. Разве не близка ей вся эта картина, начиная с самого «отсутствия перспективы», которое кажется отражением исторической бесперспективности буржуазного общества, достигшего в империализме высшей стадии капитализма, и вплоть до образа этого оркестра, где «каждый за себя» и каждый старается выбиться и вырваться вперед из этого неорганического целого, из этого ансамбля самостоятельно вразброд мчащихся единиц, прикованных друг к другу только железной необходимостью общего ритма?

Ведь интересно, что все черты, которые перечисляет Гийерэ, уже встречались на протяжении истории искусств. Но во все этапы они стремятся к единой цельности и к высшему единству. И только в эпоху торжества империализма и начала декаданса в искусствах это центростремительное движение перебрасывается в центробежное, далеко расшвыривающее в стороны все эти тенденции к единству — тенденции, несовместимые с господством всепронизывающего индивидуализма. Вспомним Ницше:

«Чем характеризуется всякий литературный декаданс? Тем, что целое уже не проникнуто более жизнью. Слово становится суверенным и выпрыгивает из предложения, предложение выдается вперед и затемняет смысл страницы, страница получает жизнь не за счет целого, — целое уже не является больше целым... Целое вообще уже не живет более: оно является составным, рассчитанным, искусственным...» («Вагнер как явление», «Der Fall Wagner», стр. 28, 1888).

Основной и характерный признак именно в этом, а не в отдельных частностях. Разве египетский барельеф не обходится без линейной перспективы? Разве Дюрер и Леонардо да-Винчи не пользуются, когда им это нужно, в одной картине несколькими перспективами и несколькими точками схода? (В «Тайной вечере» Леонардо да-Винчи предметы на столе имеют иную точку схода, чем комната). А у Яна ван-Эйка в портрете четы Арнольфини — целых три главных точек схода. В данном случае это, вероятно, несознательный прием, но какая особая прелесть напряжения глубины этим достигнута в картине!)

Разве китайский пейзаж не отказывается от увода глаза вглубину и не распластывает угла зрения вширь, заставляя горы и водопады двигаться на нас?

Разве японский эстамп не знает сверхкрупных первых планов и выразительной диспропорции частей в сверх-крупных лицах? Могут возразить, что дело не в тенденции образцов прежних эпох к единству, а просто в... в менее решительном диапазоне приложения той или иной черты по сравнению с эпохой декаданса.

Где, например, в прошлом можно найти такую же степь симультанности, как в приведенных случаях «сложного синтеза» в изображении предметов, показанных одновременно и сверху и снизу? Смешение планов вертикальных и горизонтальных?

Однако достаточно взглянуть на планы Коломенского дворца XVII века, чтоб убедиться, что он представляет собою проекцию и вертикальную и горизонтальную в одно и то же время!

«Симультанные» (одновременные) декорации, например декорации Якулова в «духе традиций кубизма», врезают друг в друга географически разобщенные места действия, и интерьеры — в экстерьеры. Этим они удивляют зрителя еще в послеоктябрьский период театра («Мера за меру» Шекспира в «Показательном театре»). А между тем они имеют совершенно точные прообразы в сценической технике XVI — XVII веков. Тогда на сцене «школьных театров» отдельные места действия совершенно так же врезались друг в друга, являя одновременно: пустыню и дворец, пещеру отшельника и трон царя, ложе царицы, покинутую гробницу и разверстые небеса!

Больше того — прообразы имеют даже и такие «головокружительные» явления, как, например, портреты работы Ю. Анненкова, где на щеке профильной головы режиссера Н. Петрова изображена средняя часть его же лица повернутая... фасом!

Одна медная гравюра XVII века изображает св. Иоанна святейшего креста, глядящего искоса сверху на распятие. И тут же врезано в изображение вторично это же самое распятие, скрупулезно вырисованное в перспективном виде полусверху (с точки зрения святого!)

Но, если и этого мало, то обратимся к... Эль Греко. Вот случай, где точка зрения художника бешеным скачем носится взад и вперед, снося на один холст детали города, взятые не только с разных точек зрения, но с разных улиц, переулков, площадей!

При этом это делается с полным сознанием собственной правоты; настолько, что на специальной табличке,

вписанной в городской пейзаж, он подробно описывает эту операцию. Вероятно во избежание недоразумений, ибо людям, знавшим город, его картина, вероятно, могла бы показаться таким же «левачеством» как портреты Анненкова или симультанные рисунки Бурлюка.

Дело касается общего вида города Толедо, известного под названием «Вид и план города Толедо». Написан он между 1604—1614 годами и находится в Толедском музее.

На нем изображен общий вид города Толедо примерно с расстояния в километр с востока. Справа изображен молодой человек с развернутым планом города в руках. На этом же плане Греко поручил своему сыну написать те самые слова, которые нас здесь интересуют:

«... Я был вынужден изобразить Госпиталь Дон Хуана де-Тавера маленьким, как модель; иначе он не только закрыл бы собою городские ворота де-Визагра, но и купол его возвышался бы над городом. Поэтому он оказался размещенным здесь, как модель, и перевернутым на месте, ибо я предпочитаю показать лучше главный фасад, нежели другой (задний) — впрочем из плана видно, как госпиталь расположен в отношении города...».

В чем же разница? Изменены и р е а л ь н ы е с о о т н о ш е н и я р а з м е р о в, и часть города дана в о д н о м направлении, отдельная же деталь его — в п р я м о п р о т и в о п о л о ж н о м!

Вот это-то обстоятельство и заставляет меня вписать Эль Греко в число предков... киномонтажа. Если в этом случае он своеобразный предтеча... кинохроники, и перемонтаж его скорее и н ф о р м а ц и о н н ы й, то в другом виде города Толедо, в знаменитой «Буре над Толедо» (относящейся к тем же годам) он делает не менее радикальный м о н т а ж н ы й п е р е в о р о т реального пейзажа, но здесь уже под знаком того э м о ц и о н а л ь н о г о урагана, чем так примечательна эта картина.

◇

Однако Эль Греко возвращает нас к нашей основной теме, ибо как раз его живопись имеет своеобразный точный музыкальный эквивалент в одной разновидности испанского музыкального фольклора. Так, Эль Греко примыкает и к проблеме хромофонного монтажа, ибо этой музыки не знать он не мог, а то, что он делает в живописи уж очень по духу близко тому, чем характерен этот так называемый Канте Хондо (Cante Jondo).

На это сходство и сродство обоих по духу (конечно вне всяких кинематографических соображений!) указывают Лежандр и Гартман в предисловии к своей капитальной монографии об Эль Греко.

Они начинают с того, что приводят свидетельство Гизеппе Мартинеца о том, что Эль Греко часто приглашал в свой дом музыкантов. Мартинец порицает это, как «излишнюю роскошь». Но надо полагать, что эта близость музыки к живописной работе не могла не сказаться на характере работы живописца, который согласно своему характеру выбирал себе и музыку.

Лежандр и Гартман прямо пишут:

«...Мы охотно верим, что Эль Греко любил «Канте Хондо», и мы поясним, в какой мере его картины составляют в живописи эквивалент тому, чем является «Канте Хондо» в музыке!»

Дальше они цитируют характеристику напевов Канте Хондо по брошюре Мануэля де Фалла, вышедшей в 1922 г.

Этот автор прежде всего напоминает о трех факторах, влиявших на историю музыки в Испании: принятие испанской церковью византийского напевного строя; вторжение арабов и иммиграция цыган. И в этом сопоставлении он подчеркивает родственность Канте Хондо с восточными напевами.

«...В обоих случаях имеют место энгармоничность, т. е. более мелкое разделение или подразделение интервалов, чем в принятой у нас гамме; кривая мелодии не скандирована размером; мелодический напев редко выходит за пределы сексты, но и эта секста состоит не из девяти полутонов, как в нашем темперированном строе, поскольку энгармоническая гамма значительно увеличивает количество звуков, которыми пользуется певец; использование одной и той же ноты повторяется с настойчивостью заклинания и часто сопровождается верхней или нижней апподжиатурой (appogiatura). Таким образом сказывается, что хотя цыганская мелодия богата орнаментальными добавлениями, как и примитивный восточный напев, однако эти усиления вступают лишь в определенные моменты, как бы акцентируя расширения или порывы чувства, вызванные эмоциональной стороной текста».

Именно таково же и само исполнение:

«...Первое, что поражает иностранца, впервые слушающего Канте Хондо, — это необычайная простота певца и аккомпанирующего ему гитариста. Никакой театральности и никакой искусственности. Никаких специальных костюмов: они одеты в свои обыденные одежды. Лица их бесстрастны, и подчас кажется, что всякая сознательность покинула их взоры, лишенные всякого выражения.

Но под этим покровом остывшей лавы кипит затаенный огонь. В кульминационный момент выражения чувств (тема которых была пояснена вначале несколькими малозначащими словами), внезапно из груди певца к его горлу подкатывает порыв такой силы и страсти, что кажется вот-вот лопнут голосовые связки, и в модуляциях, протяжных и напряженных, как агония, певец изливает порыв своей страсти до тех пор, покуда аудитория не может себя более сдерживать и разражается криками восторга...».

А вот Эль Греко; здесь та же картина:

«...Из монохромного окружения, где «интервалы» цвета разделены на мельчайшие тональные подразделения, где основные модуляции вьются до бесконечности, — внезапно вырываются в цвете те вспышки, те взрывы, те зигзаги, которые так шокируют бесцветные и посредственные умы. Мы слышим Канте Хондо живописи — выражение Востока и Испании; Восточного, вторгшегося в Западное...» — (Do meniko Theoto kopulos called El Greco» by M. Legendre and A. Hartmann, стр. 16, 26, 27, 1937).

Другие исследователи Эль Греко (Морис Баррэс, Мейер-Греффе, Ксрер, Виллумсен и др.), никак не ссылаясь на музыку, однако все описывают п о ч т и т а к и м и ж е с л о в а м и характер живописного эффекта полотен Эль Греко. Кому же довелось иметь счастье видеть эту живопись собственными глазами, подтвердит это живым впечатлением!

Не систематизированы, но очень любопытны подобные же явления у Римского-Корсакова (см. В. В. Ястребцев. «Мои воспоминания о Николае Александровиче Римском-Корсакове». Выпуск 1-й, стр. 104—105, 1917. Запись от 8 апреля 1893 года):

«... В течение вечера снова зашла речь о тональностях и Римский опять повторил, что диезные строки в нем лично вызывают представления ц в е т о в, а б е м о л ь н ы е — ему рисуют настроения, или же «большую или меньшую степень тепла», что чередование Cis-moll с Des-dur в сцене «Египта» из «Млады» — для него ничуть не случайное, а наоборот «предумышленно введенное» для передачи ч у в с т в а т е п л а, так как цвета красные всегда в нас

вызывают представления о тепловых ощущениях, тогда как синие и фиолетовые носят скорее отпечаток холода и тьмы, поэтому, быть может, сказал Корсаков, гениальное вступление к «Золоту Рейна» Вагнера, именно благодаря своей странной для данного случая тональности (Es-dur) производит на меня какое-то мрачное впечатление. Я бы, например, обязательно переложил этот форшпиль в E-dur...».

Мимоходом можем здесь вспомнить живописные симфонии Уистлэра (1834 — 1903): «Harmony in Blue and Yellow», «Nocturne in Blue and Silver», «Nocturne in Blue and Gold», «Simphony In White» № 1, № 2, № 3, № 4. («Симфония в белом» № 1, 2, 3, 4, 1862—1867; «Ноктюрны: голубой с серебром и голубой с золотом» и т. д.)

Но звукоцветовые соотношения имеют место даже у столь мало почтенной фигуры, как Бёклин. Макс Шлезингер («Geschichte des Symbols» ein Versuch von Max Schlesinger, S. 376) пишет:

«Для него, вечно задумывавшегося над тайной цвета, как пишет Флерке (Floerke), все краски обладали речью; и, наоборот, все, что он воспринимал, переводилось им на язык цвета... Звук трубы был для него цвета красной киновари...»

Как видим, явление это более чем повсеместное, и исходя из него вполне уместно требование Новалиса.

«... Никогда не следовало бы рассматривать произведения пластических искусств вне сопровождения музыки; а музыку слушать не в обстановке соответственно декорированных зал...».

Что же касается обстоятельного «алфавита цветов», то по этому поводу нельзя, к сожалению, не присоединиться к глубоко презираемому мною пошляку Франсуа Коппэ, когда он пишет:

«... Тщетно весельчак Рембо
В форме требует сонетной,
Чтобы буквы И, Е, О
Флаг составили трехцветный..»

Тем не менее в этом вопросе приходится разбираться, ибо вопрос о подобных абсолютных соответствиях все еще волнует умы, и даже умы американских кинематографистов. Так несколько лет назад мне пришлось читать весьма вдумчивые соображения какого-то американского журнала о том, что звучанию пикколо непременно отвечает... желтый цвет!

Но пусть этот желтый (или не желтый) цвет, которым якобы звенит это пикколо, послужит нам мостиком перехода к тому, как не в отвлеченных абстракциях, а в реальном художественном творчестве художник, создавая свои образы, обращается с цветом.

Это и составит тему нашей следующей статьи.

Фабриканты сюжетов*

К. Виноградская

Несколько всесоюзных конкурсов обнаружили колоссальный интерес советской молодежи к сценарию и его технике. Полтора десятка книг, чрезвычайно медленно выпускаемых Госкиноиздатом, никак не удовлетворили молодых авторов и они обращаются за помощью непосредственно к советским сценаристам. В этих обращениях характерно недоумение. Консультанты киностудий и Комитета по делам кинематографии начинают свою работу с молодыми авторами вопросом: «Какие американские сценарии вами изучены?», а кончают ее предупреждением: «Если вы хотите, чтобы ваш сценарий был реализован, он должен быть написан вами на высоком профессиональном уровне». Но высокий профессиональный уровень невозможно получить извне, он приобретается рабочим опытом. Требование высокого профессионализма от начинающего автора на деле не должно сводиться к требованию подражания.

Изучая кинодраматургию по американским сценариям, начинающий сценарист бывает подавлен их развитой, точной техникой. Он не может противопоставить им свой рабочий опыт. Он глотает американский образец не только с его техникой, но и с его идеологией. Это совершается тем незаметней, что в современных американских сценариях наблюдается известное подражание достижениям советского кино. Драматургия внешнего действия в них угасает, на первый план выдвигается колорит, т. е. жизненная среда действия и разработанные вглубь образы людей. Даже в сценариях детективного и приключенческого типа максимально сжато количество действующих лиц и интерес действия — в тщательно разработанном диалоге.

Молодому советскому сценаристу предстоит писать о советских людях для советских людей. Подстрочники американской кинодраматургии не пригодятся ему впоследствии для советских характеров. Американская драматургия кино, если в известной степени может быть применена при исторической тематике, для современной советской тематики окажется совершенно бесполезной. Молодая, реалистическая, настойчиво ищущая смелого проникновения во все области жизни, советская кинодраматургия должна изучать опыт американской кинодраматургии чрезвычайно осторожно и спокойно до хладнокровия. Не следует забывать, что большинство американских сценариев оперирует готовыми характерами. Советский сегодняшний сценарий, неся в себе черты своеобразных исторических хроник, пользуя материал подлинных биографий, оперирует в большинстве случаев с характерами складывающимися. В советскую кинодраматургию хлынула жизнь, ее законы рождают подлинное великолепие и неожиданность советских судеб. Это существенное различие в самом составе крови произведений американской и советской драматургии.

В центре творческих интересов советской кинодраматургии лежит новаторство и открытие. Сценарий советского кино утверждает себя как факт советской литературы, осуществляемый средствами литературы, с известной только поправкой на особую его цель: зрительный показ. Его диалоги, пейзаж, авторские тексты — пусть даже они не войдут в фильм, а при быстром, техническом чтении даже не будут прочтены — все же необходимы культуре сценария и должны быть выписаны на уровне больших задач советской литературы. Научиться всему этому на образцах американской кинодраматургии невозможно. Больше того, на американских образцах всему этому можно разучиться. Неправильно ориентированная, еще творчески неустойчивая, молодая сценарная мысль легко искажается. Сейчас молодой автор чувствует подлинный интерес к окружающей жизни. Работая по чужим образцам, он быстро потеряет его. Из его сценариев исчезнут живые люди, его воображение перейдет на холостой ход выдумки, на картотеку инсценировок. Владея законами только американского сценария, он в своем искусстве, а затем и в жизни неминуемо приобретет черты художника-имитатора.

◇

Конечно, самым горячим желанием советского кинодраматурга является желание, чтобы к нему относились серьезно. Каждый из нас мечтает встретиться с более искусными мастерами, чтобы изучить, и если возможно, продлить их опыт. Этим может быть объяснен исключительный интерес творческих работников советского кино к зарубежным сценариям. Но в самой исключительности этого интереса заключено что-то настораживающее.

Прежде всего договоримся, что американский сценарий не обязательно представляет собой ценность, потому только что он американский.

Несомненно, американская кинодраматургия имеет прекрасные образцы сценарного искусства. Роберт Рискин отличный сценарист. Последовательно проводя в своих сценариях законы кинематографа, понятого как развлечение, Роберт Рискин остро и сильно владеет сюжетом. Он великолепный диалогист. Сценарии его умны, пышны, рассчитаны, как витрина. Закон рекламы горит в его сюжетных узлах. Почти в каждом сценарии он демонстрирует уменье поймать ядро сюжета (большинство его сюжетов заимствовано), разжечь интерес зрителя трогательной стариной, осторожной новизной материала. При всей резкости сюжета он никогда не ссорится с иллюзиями своей страны. В его сценариях американцы узнают созданную ими самими легенду о себе. Все его герои демократичны, добры к бедным, деятельны, оптимистичны, все они — дельцы, но если поглядеть им в сердце нежными глазами американской девушки, — все это — мальчики, еще помнящие трогательные детские песенки под регентством пастора, мечтающие о приключениях, о золотом Эльдорадо, где нет старости. Рискин — сценарист-сказочник. Лицо его спрятано. Может ли он говорить о своем обществе то, что знает? И что он действительно знает?

Нельзя отрицать высокий профессионализм американских кинодраматургов. Мы жаждем смелости творчества, авторы Америки работают в известном смысле смело. Их

---

* Помещая настоящую статью К. Виноградской, редакция ждет откликов творческих работников кинематографии.

смелость выражается в сверхизобретательности при точном, почти аптекарском расчете средств кинозрелища. Соблюдая все правила развлекательности, они умеют в подробностях дать то, что зритель воспринимает, как наслаждение искусством.

Мы восхищаемся Леди на день. Это действительно восхитительная по своей полной разработанности американская сказка. Одно разумное слово, вкравшись в этот сюжет, разнесло бы его вдребезги. В этой сказке нет ничего похожего на жизнь, окружающую Рискина. Он работает в причудливом, трогательном картонном мире. Он вбивает в мозги своих зрителей росказни, вычитанные им из воскресных журналов. Его искусство усыпляет. Именно за это свойство его и ценят производственники. Каким растерянным и неотесанным рассказчиком мог бы он оказаться, если бы его поставили в необходимость описать подлинно рабочий мир Америки! Как грустно было бы ему понять, какую роль играет его искусство в развитии его народа...

Рискин, к сожалению, обладает качествами автора, желаемого нашими сценарными организациями. Он работает быстро, по известным уже образцам, которые можно заранее апробировать, профессиональное качество его работ высоко. Кроме того, он не привносит в свои работы специфических трудностей авторов, прокладывающих в сценарном искусстве новые пути, он чужд новшествам, темам, не имеющим прецедента. Он воплощает в себе идеал деятеля кино, чрезвычайно милый людям, навсегда поверившим в «истину», которую, сколько мы ни гоним со своего порога, снова неизменно находим, а именно: расхожую, «истину» о том, что кинематография не искусство, а только в лучшем случае удачливая спекуляция на материале искусства, и самая законная ее деятельность есть приспособление литературных произведений к особенностям экрана. Гордость, с которой эта истина высказывается в какой-нибудь чрезвычайно самоуверенной профессиональной статье ремесленного толка, мало объясняма в устах людей, которые уже второй десяток лет сидят на этой труднейшей, поглощающей их жизнь работе, и до сих пор прекрасно уживаются с мыслью, что эта работа — не искусство. Под некритическим подобострастным преклонением перед сценаристами «американского типа» чрезвычайно легко прощупывается эта нехитрая и, к сожалению, достаточно распространенная «истина».

Кинодраматургия Америки, и Рискин в том числе, отделены в своем деле от дела своего народа. Это талантливый обслуживающий персонал искусства, а не его общественный актив, не его изобретательский мозг. Писатель должен отдавать всю силу своего воображения людям, о которых он пишет, должен иметь глубокую веру, что они действительно существуют. Тогда то, что он отдает, возвращается ему вдесятеро. Писатель же, пишущий о несуществующем обществе, выдавая его за существующее, становится фабрикантом сюжетов, существование его в искусстве печально и непрочно.

◇

Задачи советского сценариста совершенно противоположны задачам Рискина. Эти задачи и цели неотделимы от задач и целей народа. Кинематограф понимается нами как могучее средство агитации, как рупор партии, как ответственное дело передачи будущим поколениям правды и силы нового мира. Колорит советского сценария не только в действии и строении сюжета. Он лежит в поведении самого автора, в обращении автора с материалом жизни, претворяемым в материал искусства, он в наблюдениях автора не только над тем, что он описывает, но и над похожим, наводящим на мысль, в жизненных характеристиках, в игре самостоятельно живущего, в тексте авторской речи, действенного, гражданского слова. Некоторые абзацы автор пишет, как действующее лицо. Вихрь работающего воображения, новые слова, идеи и чувства, весь перестраивающийся мир стучится в сознание художника. Этот мир врывается в сюжет. Оговариваюсь: я не имею в виду так называемый «эмоциональный» сценарий, который оперировал хаосом представлений и слов от неуменья, жадности к быстрому успеху, стремления выдать за творческий процесс шум пустых слов. Я говорю о том типе рассказа про небывалое, новое, неиспробованное опытом предыдущих поколений, ответственное дело жизни, правдивым рассказчиком и свидетелем которого является советский писатель. Говорится: у каждого бывают глупые мысли, но умный человек держит их про себя. Пишущему это известно, и все-таки он пишет свой замысел со всем творческим воздухом его зарождения.

Может быть эта своеобразная щедрость письма советских сценариев, в которой много горечи и недоверия к неминуемому изменению авторского замысла средствами картины, и есть то, что делает сценарную работу среди других родов литературной работы такой характерной, трудной и редкой. Я не принадлежу к поклонникам разбросанной манеры пухлых сценариев, включающих громадное количество эпизодов и сцен, о которых заранее известно, что они не войдут в будущий фильм. Но кое-что в них есть ценное (конечно, я говорю о произведениях талантливых). Они беспокоят свежую драматургическую мысль, умеющую учиться везде. Стиль отчетливого и ясного советского сценария дремлет и зреет в них, отблески будущих неизвестных картин тревожат воображение, и в этих несовершенных попытках больше пользы для молодого автора, чем в холодном блеске чуждого пера.

Настойчивые рекомендации изучения образцов американской кинодраматургии имеют уже отражение в нашем производстве. Появляется особый, «обтекаемый» тип сценария, безусловно обладающий рядом качеств, легко принимаемый студиями, нравящийся всем без исключения, ставящийся и даже принимаемый хорошо зрителем и все же являющийся чистым образцом той авторской работы, которая противопоказана советской кинодраматургии.

Остановлюсь на первых «ласточках» этого жанра. В настоящее время имеется уже ряд повторений. Это Истребители[1] (автор Ф. Кнорре, режиссер Э. Пенцлин, 1939 год).

Прекрасные советские молодые люди, судьбы которых автор показывает в этом произведении, обнаруживают ряд внутренних качеств. Они впоследствии становятся свойственными решительно всем положительным героям советских картин. Эти люди нечто в жизни знают твердо, например, свою ближайшую жизненную цель, место в строю, свою профессию; но это знание автор непременно переадает для декларации кому-либо старшему над ними в школе, отряде или семье. Остального они до смешного не знают, например, объективную цену своего героического поступка, чувство к ним другого человека, простейший, но индивидуальный ход мыслей своего собеседника. Это незнание используется автором на всем протяжении сценария для цепи недоразумений, подменяющих жизнь чувств.

---

[1] Редакция оговаривает свое несогласие с оценкой автором сценария Истребители.

В сценарии два героя соперничают между собой. Но автор, словно боясь быть непонятым зрителем, торопится объяснить ему причины их соперничества, и главное, объяснить, что это соперничество не страшно и временно. В самом начале несколькими репликами дается вся тема вещи, и даже программа ее показа. Действие это осуществляет, конечно, старший товарищ, уважаемый обоими соперниками, вполне авторитетный для зрителя командир. Как моральный вожатый, он разъясняет зрителю, что это друзья, а не соперники, что он их даже нарочно сталкивает, что в их отношениях уже наметилось известное смягчение, и что поводом к соперничеству является «отчасти девушка».

«Отчасти девушка» стала бичом нашей кинодраматургии. Ряд прекрасных советских актрис из картины в картину играет «девушку для озеленения». Дается не характер, а анкета физических данных. Осветленные прозрачные кудри, губы, ресницы и движения повторяются до одурения. Можно отметить лишь два-три женских образа в кино, обладающих действительно своеобразным, резким, запоминающимся характером. «Отчасти девушка» этого сценария также лишена примет. Вначале она имеет своеобразную речевую интонацию. Это ее слова: «Сегодня тут говорят только о чем-нибудь веселом, сладком, глупом, новом, горячем, шумном, смешном, — и ни о чем вежливом, грустном, солидном, скучном, постном, кислом, вчерашнем... тупом и непонятливом...». Это написано талантливо, когда автор еще шел к сценарию дорогой литературы и еще не был разубежден соответствующими организациями, что это совершенно лишний труд. Передано не в лоб, вскрыто обиняком своеобразие человеческого характера, голос гордости и воли при смятенном чувстве. Правда, если вскрыть подтекст этого талантливого лепета, он окажется не на пользу героине, но интонация запоминается, за девушкой хочется следить. В этом куске сценария автор касается ценных подземных руд образа, дающих подробности и богатство его работе, но эта площадка автором остается неразработанной. Режиссер ее вовсе зачеркивает.

То же самое повторяется в сцене разбора учебного воздушного боя соперников-друзей. Великолепная деталь дает возможность показать именно в профессии свойства разнообразных, одинаково смелых характеров. Но бой так и остается ненаписанным, хотя вся вещь будто бы задумана ради него. Боя характеров не происходит, потому что нет самих характеров. Автор минует показ внутренней душевной жизни героев, считая ее доказанной наличием высокой и прекрасной профессии советского летчика. Задача же художника заключается как раз в раскрытии этой жизни, в своеобразном «доказательстве» ее. Что различает героев, которые оба молоды, прекрасны, полны достоинств, кроме того, что одного из них как будто любит «отчасти девушка», а другого как будто не любит? Неужели талантливые, волевые, отважные люди сами не видят расстановки сил и внутренно не разочлись на «первый-второй»? Не может быть, и если бы не проводилась автором эта настойчивая слепота героев во всем, что касается внутренней жизни другого человека, и не могло бы быть. Может быть они знают, но ждут формального решения самой девушкой этого вопроса? Непокятный, неприятный формализм.

Сложные, глубокие душевные состояния чистых людей, любящих и дружных, но из которых один неминуемо лишний, — материал для смелого художника, но автор проходит мимо него. Он идет над темой методом поверхностного обаятельного скольжения. Снова в образе девушки намечается характер. Девушка хочет видеть, как делается фейерверк, видеть изнанку праздника, место посыла праздничных огней. Проблеск характера в темноте штампа. Автор снова не имеет ни времени, ни охоты рыть эту целину. Не замечая ее богатств, он ослепляет всех и самого себя огнями фейерверка, хозяйственно используя их для сценарного поручения, для нелепой, несправедливой слепоты героя. Дальше уже не нужно думать о советских характерах. Эта слепота овладевает всей жизнью сценария. Она поведет девушку по тысячелетнему пути драматургии, к вечно женственному решению не покинуть человека в беде, стать женой слепого: Антигона написана. Женщина, выразившая волю стать женой слепого человека, который никогда не увидит ее красоты, должна быть так прекрасна, чтобы этот брак стал браком Пушкина, или так характерна, что в этом поступке собирается, как в фокусе, вся ее сила. Не случилось ни того, ни другого. Он ей соврет, что женат, она поверит — типичное недоразумение, придет время и оно разъяснится. Автор опять стоял над изобретением, над жилой мощного золота, — и пробежал дальше. Сразу чувство становится мелодраматическим, страдание условным. Двадцатидвухлетний человек, летчик, сталинский сокол ослеп, — и не ревет во сне, не бьется о стенку головой, не пьет водку (в бутылке добродетельная примочка), не лечится, стиснув зубы, и Николай Островский на своей постели не зреет в нем.

Полезно прочитать хотя бы дневники Кренкеля, страницы о сжатии ледяного поля, его остроты в тяжелую минуту. Это образцы великолепного мужественного стиля работы, жизни, любви. В будто бы простых и обыденных словах громадная поэтическая сила, смелость впервые прокладываемых путей чувства и поведения. В сценарии Ф. Кнорре палитра чувств совсем не пользуется. Советские судьбы нашиты на схему классической мелодрамы о благородном слепом. Отмечается профессиональный рост героев, но нет их перехода в новые качества. Жизнь из биографии превращена в послужной список. Поведение героев обнаруживает в них больше выправку, чем жест. В речи царит не мысль, а развязная холодноватая шутка. Мыслей в сценарии вообще нет. Герои и героини говорят языком, напоминающим современный американский жаргон. Они говорят усеченными понятиями, их разговор — код, скрытый, нейтральный, ни о чем. Кроме служебных реплик, необходимых для движения фабулы, разбросано несколько шуток, почти все они отданы специально выделенным комическим персонажам. Простой живой мысли, которой органически дышит обыденная советская речь, украшающей жизнь, постоянной подруги труда, эти герои не знают. Если герой думает, значит, он «изобретает», и непременно что-нибудь техническое, облегчающее руководство сложными приборами в его профессии. Мысли же, облегчающей сложные отношения между разнообразными, несхожими, новыми, трудно описываемыми советскими людьми всех специальностей и судеб, автор не показывает, она ему не кажется существенной в искусстве кино. Его герои зачаты от великих характеров сталинской эпохи, но не стали их наследниками. Сняв с поля драматургии характер и творческую смелость его показа, автор обрек себя на легкую зыбь недоразумений, неправильно услышанных или истолкованных слов, на отсутствие культуры чувств, на нестрашные конфликты, на код вместо речи, — на все то, что засоряет строгий и принципиальный ход советской кинодраматургии ненужными ей, поверхностными подражаниями американским образцам.

Как же обстоит дело с хорошими советскими сценариями, по опыту которых молодой автор должен итти

дальше? Трудная и редкая профессия кинодраматурга, едва насчитывающая десяток имен, в силу ряда причин несет на себе пятно невероятной в советских условиях жизни безымянной профессии. Стиль и язык сценарного замысла на практике не охраняем производством, является как бы общим достоянием. Режиссеры в процессе написания режиссерского сценария вставляют в текст автора целые страницы; актеров, искажающих текст, даже в высококультурных съемочных группах никто не останавливает. Минимальное количество фильмов имеет в титре имя одного автора сценария. В подавляющем большинстве случаев к этому имени присоединен целый шлейф имен и почти без исключения среди них — имена режиссеров фильма. Иллюзии соавторства особенно горячо поддерживаются режиссерами, не имеющими самостоятельных сценариев. У этих товарищей в ходу крылатое словечко «записать» сценарий. Предполагается, что такое сложное искусство диалога, которым располагает современный звуковой сценарий, емкость сценарных характеристик, пейзаж, органически раскрывающий замысел сценария, — все это можно набросать в пылу вдохновенных разговоров, а уж дело автора потом «записать» это все в страницы сценария. Поразительна упрямая наивность таких режиссеров, их нежелание видеть всю сложность задач, стоящих перед сценаристом, всю сложность сценарного хозяйства, которое по слаженности, компактности должно напоминать хозяйство корабля. Но прежде всего это крылатое словцо «записать сценарий», снижая роль драматурга в создании фильма, посягает на его ведущие качества как инициатора образов и санкционирует работу режиссера с драматургом, как работу драматурга с драматургом. В ряде случаев соавторство вызывает комическое впечатление. В нашей творческой среде достаточно известны особенности работы того или иного сценариста, и мы имеем безошибочное суждение о том, кем в действительности написан сценарий фильма. И все же режиссеры этого типа упрямо ставят свое имя рядом с именами диаметрально противоположных по стилю авторов. Очевидно, все это имеет реальный и ощутимый смысл в какой-то другой области.

Законченный драматургом сценарий, утвержденный и пущенный в производство, до сих пор рассматривается большинством режиссеров не как материал для создания фильма, а как плацдарм битв с авторским замыслом. Битвы идут за все: за реплику, за цвет волос героя, за имя его или местности, за пейзаж, и, наконец, за разрешение сценарных узлов. Причем нередки случаи, что в этих спорах режиссер вдруг открывает такую свою точку зрения, о которой он понятия не имел, начиная спор. То есть, под другими широтами, но сценарий снова становится возбуждающим режиссерский аппетит, «эмоциональным» блюдом, приправой к фильму, то есть, становится на путь отсталого, зависимого, давно отвергнутого нами ремесленничества. Грустно то, что эти поправки, возникшие случайно, стихийно, полемически, в дальнейшем часто выдвигаются режиссерами как база для соавторства.

Но пройдя этот период битв, авторский сценарий как бы уходит в дымку. Небольшие, на первый взгляд, изменения и поправки иной раз сводят на-нет или же на совершенно другие рельсы задуманные автором образы. Своеобразие сценариста должно быть чрезвычайно сильно, чтобы самостоятельно ощущаться в фильме.

Авторитетные критики и теория искусств литературы и театра совершенно не считаются с фактом двадцатилетнего уже существования советской кинодраматургии. О сценариях даже выдающихся фильмов в Союзе писателей не принято спорить, как не принято спорить о вкусах. Их не замечают, когда нельзя не заметить — от них отшучиваются. Делают вид, что великолепные советские фильмы, уже заинтересовавшие собой добрую половину земного шара, рождаются если не в капусте, то во всяком случае в корзинах.., с пленкой. Критика передоверяет авторизацию деталей фильма — исконное право драматурга — режиссеру. Драматургов, работающих над языком, поэтикой, стилем сценариев, доброжелательно предостерегают, уверяя, что подобная работа производству бесполезна, так как сценарии не читаются, а снимаются, и, кроме того, она будто бы затемняет кинематографические качества сценария. Результатом этого явилось то печальное дело, что даже лучшие советские писатели, придя на кинематографическое производство, позволяют себе писать сценарии нарочито неграмотно, неорганизованно, отсюда некинематографично, неясно в художественном, а отсюда и во всех остальных смыслах.

Образцом работы сценариста опять-таки критикой выдвигается будто бы недоступная нашим мастерам великолепная кинодраматургия Америки. Круг сомкнулся.

Но с упорством и силой истинного искусства советский сценарий копит свою поэтику, метод и стиль, и, несмотря на жесткость производственных отношений, независимо от количества действительных и фиктивных имен в титрах, временно мирясь с «затемнением» критикой этого важного участка творческого труда, все же существует и уже не может быть вытеснен из советского искусства.

О типических характерах и умозрительных теориях

ПО ПОВОДУ СТАТЬИ Ф. КАРЭНА „ТИПИЧЕСКОЕ И ИСКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ"

И. Астахов

Излишне доказывать важность проблемы типических характеров для искусства. Сталинский принцип «социалистического реализма», определяющий главную линию развития советского искусства, связан с основными положениями марксистско-ленинской эстетики, — и представляет собою дальнейшее развитие известного положения Энгельса о реализме, сформулированного в письме к Маргарет Гаркнес: «реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типических характеров в типических обстоятельствах».

Реалистическое искусство в своем развитии неизменно стремилось к созданию типических характеров, наиболее полно и всесторонне отражающих явления реальной жизни.

Что такое тип?

Слово «тип» перешло в русский язык из греческого лексикона. Тип (греч. typos) — значит отпечаток, первообраз для группы предметов и явлений. Типичный — значит характерный. Под словом «типический» (от греч. typoikos) мы подразумеваем то, что свойственно определенному типу.

«Тип... — говорит Онорэ Бальзак — есть персонаж, который резюмирует характерные черты всех тех, которые с ним более или менее сходны, он есть образец рода».

Таким образом можно найти точки соприкосновения между типом и многими лицами данной эпохи.

Тип есть обобщение характерных черт и особенностей, присущих не одному только лицу, а многим лицам данной эпохи и среды.

То, что Бальзак называет «резюмированием характерных черт», многие называют обобщением. Типический образ является таковым потому, что в нем «обобщены», «резюмированы» типичные черты, присущие многим людям. Именно с этой точки зрения типический персонаж представляет собой «образец рода», т. е. явление собирательное.

Обратимся к примерам.

Образы, созданные великими реалистами, представляют целую галерею ярчайших типов, глубоко правдивых характеров, каждый из которых отличается ярко выраженной индивидуальностью. Эти образы — живые лица, яркие характеры, резко выраженные индивидуальности. Их не спутаешь между собой: каждый из них имеет свою физиономию, свой внешний и внутренний облик, свои привычки, свою манеру поведения, свой неповторимый характер.

Фонвизин, Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Тургенев, А. Н. Островский, Гончаров, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Л. Толстой, Чехов, Горький, Шолохов, Фадеев, Н. Островский, Фурманов создали огромное количество разнообразнейших типов, многие из которых, как например, Манилов, Хлестаков, Обломов, Фамусов и другие стали нарицательными именами. Именами этих героев называют бюрократов, лежебоков, хвастунов и бесплодных мечтателей. Ленин, например, говорил о «революционной маниловщине».

Типический образ создается на основе обобщения жизненных черт, присущих многим людям. Черты фамусовского бюрократизма свойственны были сотням и тысячам чиновников, самовластно и бесконтрольно творившим суд и расправу в пределах своих департаментов. Черты лени, апатии и безволия Обломова свойственны были многим и многим обленившимся, рассолодевшим помещикам, существовавшим за счет сотен и тысяч крепостных захаров. Когда Гоголь, изображая своих небокоптителей, вызывает в нас смех, мы смеемся не только над Маниловым или Хлестаковым, а над целой группой им подобных людей. То же самое можно сказать о героях Грибоедова, Фонвизина и А. Н. Островского, сатирика Салтыкова-Щедрина и других художников слова.

«Искусство словесного творчества, искусство создания характеров и «типов», требует воображения, догадки, выдумки. Описав одного знакомого ему лавочника, чиновника, литератор сделает более или менее удачную фотографию именно одного человека. Но это будет лишь фотография, лишенная социально-воспитательного значения, и она почти ничего не даст для расширения, углубления нашего познания о человеке, о жизни.

Но если писатель сумеет отвлечь от каждого из 20, 50, из сотни лавочников, чиновников, рабочих наиболее характерные классовые черты, привычки, вкусы, жесты, верования, ход речи и т. д., — отвлечь и объединить их в одном лавочнике, чиновнике, рабочем, этим приемом писатель создает «тип», — это будет искусство. Широта наблюдений, богатство житейского опыта нередко вооружает художника силою, которая преодолевает его личное отношение к фактам, его субъективизм». (М. Горький.)

Отвлекая и обобщая черты в единый образ, художник совершает сложный творческий процесс. Процесс художественного обобщения совершается не по законам механического соединения, скрепления разнообразных деталей, а по законам образного мышления, отбирающего сходные, созвучные, как бы родственные черты, присущие многим людям. Черты, присущие многим людям, будучи отвлечены и объединены в едином художественном образе, не теряют своих жизненных качеств; наоборот, искусство придает им более глубокое жизненное значение и живой социальный смысл.

Черты, воспроизведенные Щедриным в образе Иудушки Головлева и переведенные средствами киноискусства на экран, представляют обобщение характерных признаков, присущих многим помещикам-крепостникам. Однако все эти черты воплотились в характере Иудушки весьма своеобразно. Иудушка и жесток по-своему, и двуличен по-своему, и жаден по-своему, на свой особый, иудушкин, манер. Иудушка превосходит всех ему подобных людей своей коварной жестокостью, своим утонченным двуличием, своим иезуитским ханжеством и поистине безграничной подлостью. Крепостнический строй выел из души Иудушки почти все человеческие черты, в результате чего сложился характер беспощадной жестокости, вероломного коварства, утонченного палачества и предательского иезуитизма. Салтыков-Щедрин создал тип Иудушки в результате разнообразнейших наблюдений над жизнью. Вот почему значение данного типа оказалось шире и глубже

того ограниченного круга явлений, которые были в нем непосредственно обобщены. Недаром Ленин называл предателя Троцкого Иудушкой. Тип Иудушки стал нарицательным. Киноискусство передает нам этот тип Щедрина в живой, наглядной, зримой форме.

Создатель многих типических образов помещиков и крестьян И. С. Тургенев так описывает процесс вынашивания, обдумывания и обобщения характерных черт. «Я встречаю какую-нибудь Феклу Андреевну, какого-нибудь Петра, какого-нибудь Ивана и, представьте, что вдруг в этой Фекле Андреевне, в этом Петре, в этом Иване поражает меня нечто особенное... Я в него вглядываюсь, на меня он или она производит особенное впечатление, вдумываюсь, затем эта Фекла, этот Петр, этот Иван удаляются, пропадают неизвестно куда, но впечатление, ими произведенное, остается, зреет. Я сопоставляю эти лица с другими лицами, ввожу их в сферу различных действий, и вот создается у меня целый особый мирок...».

В результате «сопоставления» характерных особенностей и впечатлений создается богатый материал, который зреет, вынашивается, обдумывается, подвергается «отбору», обобщению и воплощению в живых типических образах.

«Мыслящая сила и творческая способность равно присущи и равно необходимы и философу, и поэту. Величие философского ума и величие поэтического гения равно состоят в том, чтобы при взгляде на предмет тотчас уметь отличить его существенные черты от случайных, затем — правильно организовать их в своем сознании и уметь овладеть ими так, чтобы иметь возможность свободно вызвать их для всевозможных комбинаций. Но разница между мыслителем и художником та, что у последнего восприимчивость гораздо живее и сильнее. Оба они черпают свои взгляды на мир из фактов, успевших дойти до их сознания. Но человек с более живой восприимчивостью, «художническая натура», сильно поражается самым первым фактом известного рода, представившимся ему в окружающей действительности. У него еще нет теоретических соображений, которые бы могли объяснить этот факт, но он видит, что тут есть что-то особенное, заслуживающее внимания, и с жадным любопытством всматривается в самый факт, усваивает его, носит в своей душе сначала как единичное представление, потом присоединяет к нему другие, однородные факты и образы и, наконец, создает тип, выражающий в себе все существенные черты всех частных явлений этого рода, прежде замеченных художником». (Добролюбов.)

Типический образ в форме единичного, индивидуального дает обобщенное отражение действительности. Поэтому типический образ приобретает познавательный смысл. Художник слова, а вслед за ним мастера киноискусства, создавая типические образы, тем самым обобщают в них многообразные явления жизни и делают их достоянием многих миллионов людей.

◇

Некоторые товарищи не без оснований выступают против упрощенной, вульгарной трактовки энгельсовского положения о типических характерах. В самом деле, нельзя сводить процесс типизации к механическому сложению отдельных типических черт. Искусство не терпит механических и чисто арифметических сложений. Механическое или арифметическое сложение ни при каких обстоятельствах не может привести к созданию живого типического характера. Это аксиома. Здесь спорить не о чем. Спор начинается там, где под видом конкретизации энгельсовского принципа выдвигаются чисто умозрительные теории.

Тов. Ф. Карэн в статье «Типическое и исключительное» («Искусство кино», № 6, 1940 г.), выступив против неизвестных «вульгаризаторов» и «упрощенцев», формулирует свое понимание «типического» следующим образом:

«Тип — говорит он — категория логическая и умозрительная...» Это «логическое и умозрительное» понимание типа Ф. Карэн не вычитал ни в высказываниях основоположников марксизма, ни в произведениях писателей, критиков и кинематографистов. Ф. Карэн сам изобрел «логическое и умозрительное» понимание типа. Важно отметить лишь одно: с марксизмом, а также с высказываниями классиков реализма эта «умозрительная» трактовка типа ничего общего не имеет. И киноискусству эта трактовка кроме вреда не может ничего принести.

Разберем подробно некоторые положения умозрительной «теории» Ф. Карэна.

Авторитетно заявив, что «тип — категория логическая и умозрительная», Ф. Карэн разъясняет смысл собственной формулы так: «художник должен облечь этот (т. е «логический и умозрительный» — *И. А.*) тип в плоть и кровь образа конкретного, живого, единичного... наделить его чертами совершенно индивидуальными, воплотить общий тип в частной и абсолютно единичной форме». В этой фразе заключена большая путаница, при этом путаница умозрительного свойства.

Ф. Карэн питает непобедимое пристрастие не только к «логическому и умозрительному», но и к «абсолютному». У него все строится на двух китах: первый кит — умозрительное, второй — абсолютное. В итоге получается абсолютная умозрительность. При этом Ф. Карэн орудует спекулятивным методом: за исходное он берет не реальную жизнь, художественным отражением которой является типический образ, а нечто прямо противоположное. Исходным для него является «тип», сконструированный им «логически и умозрительно». Далее он предлагает художникам слова и кинематографии «облечь этот тип в плоть и кровь образа конкретного... наделить его чертами» и т. д. Другими словами, Ф. Карэн вначале берет чистую, т. е. умозрительную абстракцию, а затем предлагает эту абстракцию наполнять жизнью. Это и есть метод спекулятивной идеалистической философии, которая берет за исходное «чистое ничто», т. е. умозрительное представление, а затем наполняет его известным содержанием. «Чистое ничто» в результате «становления» превращается в спекулятивное «нечто», в свою очередь «нечто» становится «бытием».

Ф. Карэн восстает против тех кинематографистов, для которых «типическое — это категория количественная». Спору нет, такое представление неверно и вульгарно. Но Ф. Карэн, критикуя вульгаризаторов, сам впадает в вульгарную ересь. Он по существу приходит к отрицанию количества, которое, как известно, при определенных условиях образует качество.

Из приведенных высказываний Бальзака, Горького и Тургенева нетрудно сделать вывод, что отрицание количественных моментов неизбежно ведет к отрицанию качественных моментов. Нельзя одно отрывать от другого. Нельзя создать типический образ, «описав одного знакомого лавочника». Описание единичного факта дает, по мнению Горького, «более или менее удачную фотографию», но не типический образ. Художник должен «отвлечь от каждого из 20—50, из сотни лавочников, чиновников, рабочих, наиболее характерные черты, отвлечь и объединить их в одном лице. Таким способом художник,

по мнению Горького, «создает тип — это будет искусство».

Как видим, Горький не боится оперировать количественными моментами, от которых заклинает Ф. Карэн.

Горький, оперируя количественными моментами, отнюдь не предлагает заниматься механическим или арифметическим сложением их. Ни один творчески мыслящий человек не станет защищать механическую теорию творчества.

Однако Ф. Карэн, отрицающий на словах механическую теорию создания типических характеров, рассматривает типические черты чисто механически. Это проистекает из абсолютизирования им так называемой специфики характера. По мнению тов. Карэна «каждая черта приобретает свою особую, специфическую форму». Если на минуту согласиться с Ф. Карэном, придется представить типический характер не как живое конкретное единство, а как сумму «особых специфических форм», лишь по ошибке называемых чертами характера. Карэн представляет себе каждую черту характера не как нечто слитное, связанное с другими чертами, а как самостоятельную, отдельную и при том «особую специфическую форму». Совершенно ясно, что таких характеров в подлинном искусстве не бывает и быть не может. Характер, конструируемый Ф. Карэном из «особых специфических форм», есть механическая комбинация, а не художественный образ.

Нельзя говорить о специфической обособленности каждой черты характера, ибо существует и может существовать специфичность и обособленность характера, взятого как целое. Специфична и обособлена не каждая черта характера, но характер, взятый по отношению к другому характеру.

В образе Шахова (Великий гражданин) мы можем определить следующие характерные черты: честность, преданность партии, заботливое отношение к людям, спокойствие и выдержку, чуткость и ласковость к честным советским людям и в то же время непоколебимую решимость в отношении врагов. Шахов не суетлив, но энергичен и временами подвижен, как ртуть. Он любит смеяться, но часто задумывается; глубоко задумывается, когда надо принимать большое решение. О нем нельзя сказать, что он рубит с плеча. Напротив, он трезво и спокойно взвешивает, выверяет и, когда убежден в своей правоте, действует решительно и последовательно.

В образе Чапаева без труда можно уловить иные черты: вспыльчивость, горячность и наряду с ними необычайное мужество, смелость и храбрость, беззаветную преданность делу революции. В Чапаеве заметны еще некоторые черты суеверия и даже религиозности, но это непреодоленные, но преодолеваемые черты.

Однако можем ли мы сказать, что каждая из названных черт характера Шахова имеет свою «особую, специфическую форму»? Разумеется нет, если речь идет только об образе Шахова, и разумеется да, — если речь идет одновременно об образе Шахова и образе Чапаева. Энергичны и Шахов и Чапаев, но каждый из них проявляет эту особенность характера по-разному. В данном, т. е. отдельно взятом, характере все черты, его составляющие, приобретают определенное единство. Это единство и своеобразие присущи не каждой черте, взятой отдельно, а всем чертам, взятым вместе, как целостный характер.

Ф. Карэн допускает ошибку, когда утверждает, что художник должен «воплотить общий тип в частной и абсолютно единичной форме». Здесь мы снова встречаемся с умозрительно взятым «общим типом». Надо раз навсегда понять, что в искусстве нет и быть не может «общего типа», существующего самого по себе. Есть конкретные живые характеры, которые не нуждаются в том, чтобы их подгоняли под какой-то умозрительно взятый общий тип. Точно так же не может быть «абсолютно единичной формы», в которую якобы воплощается «общий тип».

Если на минуту допустить существование общего типа, то никак нельзя себе представить, чтобы этот общий тип мог воплотиться в абсолютно единичную частность (форму). Это очевидно уже потому, что общее всегда полнее частного, единичного.

Процесс создания типического характера, обрисованный Горьким и Тургеневым, предполагает творческое «отвлечение» живых конкретных черт от многих лиц, так или иначе сходных по характеру, классовому положению и т. д. Но «отвлечение» в свою очередь предполагает обобщение, творческое слияние в единичный и отнюдь не абсолютный образ. Следовательно, в своей творческой практике художник идет от живых наблюдений над реальными людьми. «Воплощение» и «обобщение», т. е. создание типов, «требует воображения, догадки, выдумки». Это процесс творческого созидания — процесс нахождения живой индивидуальной формы выражения тех самых элементов, которые добыты в результате живого наблюдения, в результате «отвлечения» и творческого обобщения. Критикуя неизвестных противников, Ф. Карэн восстает против их утверждения, по которому «художник идет от частного случая к общей идее». Карэн утверждает, что «восхождение от единичного к общему никогда не приведет к правдивому отображению действительности и истинному познанию ее».

Нетрудно видеть, что Ф. Карэн, воюя против восхождения от единичного к общему, в действительности воюет против Горького и Добролюбова. Процесс создания типических характеров, обрисованный Горьким, есть процесс восхождения от единичного к общему. Тургенев, говоря о Фекле, Петре, Иване, по существу имеет в виду тот же процесс восхождения от единичного к общему. Добролюбов же прямо утверждает, что художник, создающий типические характеры, «носит в своей душе сначала единичное представление, потом присоединяет к нему другие, однородные факты и образы и, наконец, создает тип». Тип выражает в себе, как общее, все существенные черты всех частных, единичных явлений.

Итак, по Горькому, Тургеневу и Добролюбову художник идет от единичного представления к общему. По Карэну же, такой путь «никогда не приведет к правдивому отображению действительности». Вряд ли надо распространяться о том, кто прав в этом вопросе.

Ф. Карэн не довольствуется путаным отрицанием «восхождения от единичного к общему». Он отрицает и обратный путь — путь движения «от общего к частному». «Такой путь (по его мнению — *И. А.*) неизбежно приводит к сухости, рационализму, абстракции» и прочим ужасам, от которых каждый художник должен бежать, как чорт от ладана. Разрушив то и другое, посрамив видимых и невидимых противников, Ф. Карэн возглашает: «Первый путь (от единичного к общему — *И. А.*) объективно приводит к безыдейности искусства, второй (от общего к частному — *И. А.*) — к разрушению искусства вообще». Но и этих «убийственных» заявлений Ф. Карэну мало. В финальной части тоном, не допускающим возражений, он изрекает: «теоретически оба метода порочны».

Ф. Карэн в своей статье дважды обращается к известному высказыванию Ленина из письма к Инессе Арманд, но оказывается не в состоянии правильно его истолковать. Обращаясь к Инессе Арманд, Ленин говорит: «У Вас вы-

шло противопоставление не классовых типов, а что-то в роде «казуса», который возможен, конечно. Но разве в казусах дело? Если брать тему: казус, индивидуальный случай грязных поцелуев в браке и чистых в мимолетной связи, — эту тему надо разработать в романе (ибо тут весь гвоздь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов)».

Ф. Карэн говорит, что «мысль эта — громадной принципиальной важности». Правильно. Еще раз цитируя это ленинское высказывание, Ф. Карэн пишет: «Но Ленин ни слова не говорит о том, что в искусстве надо разрабатывать тематику, основанную только на единичных исключительных положениях». И это правильно. Неправильное начинается там, где Ф. Карэн утверждает, будто «в реалистической литературе XIX века очень редко предметом изображения делаются необыкновенные ситуации, казусы».

Какие факты, кроме общей ссылки на литературу целого столетия, приводит Ф. Карэн? Никаких. Он прячется за целое столетие. Попробуем вытащить его из этого укрытия.

Обратимся к Лермонтову, Пушкину, Гоголю, Тургеневу, Гончарову и Л. Толстому.

Возьмем для примера ситуацию, «обстановку», в которых даны Печорин в «Герое нашего времени», Чичиков в «Мертвых душах», граф Нулин в одноименной поэме, Базаров в «Отцах и детях», Обломов в одноименном романе и князь Нехлюдов в романе «Воскресенье». Можно ли сказать, что ситуация, в которой выступает каждый из названных героев, не является индивидуальной или, что то же самое, казусной? Нет, нельзя. Почти в каждом подлинно оригинальном произведении искусства тема, ситуация, обстановка, характер получают конкретное, индивидуальное выражение.

Чичиков, скупающий мертвые души, — явление, безусловно, индивидуальное, казусное и, без сомнения, вымышленное... Но это не помешало Гоголю при помощи художественного раскрытия этого «казусного» явления нарисовать целую галерею типических характеров в типических обстоятельствах.

Илья Ильич Обломов, «приросший» к дивану, — явление безусловно индивидуальное, казусное и, без сомнения, вымышленное. Но это не помешало Гончарову создать типический характер и нарисовать правдивейшие картины жизни.

То же можно сказать о Нехлюдове, оказавшемся в роли судьи собственной жертвы, о Базарове, умершем от совершенно «казусной» причины, об Онегине, убившем своего друга из-за пустяковой «казусной» ссоры, о графе Нулине, получившем звонкую пощечину, и о многих героях Бальзака, Диккенса, Флобера, Стендаля.

Спрашивается: на каком основании Ф. Карэн утверждает, что реалистическая литература XIX века очень редко брала предметом изображения индивидуальные, казусные ситуации? Одно из двух: или Ф. Карэн не знает, как следует, реалистической литературы XIX века или не понимает «громадной принципиально-важной» мысли Ленина, разъяснять которую он начал. По мысли Карэна, реалистическая литература «очень редко» изображала индивидуальные ситуации и положения, а следовательно, не подтверждает мысли Ленина о том, что «эту тему», т. е. тему «казуса, индивидуального случая» «надо разработать в романе». По нашему мнению наоборот: русская литература XIX века подтверждает мысль Ленина многочисленными примерами. Карэн не понимает следующего вопроса, поставленного Лениным: «Но разве в казусах дело?» Дело, конечно, не в казусах, не в индивидуальных случаях и ситуациях. Суть дела состоит в том, что художник берет индивидуальный, казусный случай не для того, чтобы сказать «все дело в казусе», а для того, чтобы, воспользовавшись этим случаем, показать, раскрыть при помощи этого случая совсем не эпизодические, совсем не казусные явления жизни.

Почему Ленин, спрашивающий: «разве в казусах дело», говорит, что эту тему, т. е. тему казуса «надо разработать в романе»? Потому, что «тут весь гвоздь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов».

Проблему типического и исключительного Ф. Карэн трактует, как и другие проблемы, в духе умозрительной теории. Рассуждает он просто, но неверно. Логика Ф. Карэна — формальная логика. Он берет любое положение умозрительно, затем переносит это положение на другие явления и заключает: первое равно второму, а второе — третьему, значит первое, второе и третье — величины равновеликие. Например: «Наше время — необыкновенное и исключительное». Люди, живущие в наше время, тоже необыкновенные и исключительные. Наша кинематография изображает необыкновенных и исключительных людей, живущих в необыкновенное и исключительное время. Значит, типические характеры нашего времени — характеры людей необыкновенных и исключительных. Ф. Карэн забывает, что среди миллионов людей нашего времени есть бесконечно многообразные различия, которые никак нельзя уложить в умозрительную схему. И если художник будет подходить к изображению многообразнейших типов с этой убогой схемой, он никогда не создаст ничего достойного нашего революционного времени и нашего социалистического искусства.

Где начинается схематизация, там кончается искусство. Подлинное искусство и схемы — вещи несовместимые. Однако и понятие «необыкновенного» теряет в трактовке Ф. Карэна всякую определенность. По мысли Ф. Карэна, «необыкновенны» «ситуации и характеры» античного мира. «То же, — говорит он, — следует сказать и о Ренессансе». О нашем времени мы уже знаем, оно необыкновенно и исключительно. В итоге получается, что мир античный, эпоха Ренессанса, а также эпоха Великой Социалистической революции — эпохи необыкновенные и исключительные. Опять та же «истина». Все кошки серы. Только эпохе капитализма Карэн отказывает во всем, достойном высокого внимания, потому что там «ничтожный человек сделался наиболее типической фигурой». Почему?

Излагая ход мысли Ф. Карэна, мы пытались только обнажить ее суть. Карэн не только не выяснил вопроса о типическом и исключительном, но в меру своих сил постарался его запутать. Получилась исключительная путаница в типических для схематика обстоятельствах.

Ф. Карэн не понимает, что творческий процесс может протекать от единичного к общему и наоборот, и отрицает то и другое. Он не понимает, что типический характер есть художественное обобщение существенных явлений жизни, а не логически-умозрительная категория. Он подгоняет различнейшие эпохи под одно мерило «необыкновенного и исключительного», он не понимает, что великая теория марксизма-ленинизма учит нас подходить к явлениям жизни и искусства не абстрактно-схоластически, не умозрительно, а конкретно-исторически.

Сценарий о юных патриотах

Б. Каттель

Искусство кинодраматурга нельзя отнести к числу наиболее популярных и богатых классическими образцами видов литературного творчества.

Сценарий как самостоятельный вид литературы еще страдает болезнями детского возраста: ряд принципиальных творческих проблем остается до сих пор неразрешенным. Писатель, пришедший в кинематографию, сталкивается здесь с рядом специфических трудностей, преодоление которых связано и с изучением законов кинематографа как самостоятельного искусства и с освоением общих законов драматургии.

Но существует область киноискусства, в которой трудности собственно сценарного творчества дополняются трудностями восприятия и кругом интересов детской аудитории.

Практика работы над детскими фильмами показывает немало примеров того, как даже талантливые и опытные писатели оказываются беспомощными, когда им приходится работать для детской аудитории.

Дело в том, что ряд товарищей совершенно не понимает, что же собственно должен представлять собой сценарий фильма для детей и чем он должен отличаться от сценария фильма для взрослых.

В самом деле, технологически сценарий детского фильма ничем существенным от обычного сценария не отличается (речь может итти разве о несколько сокращенном размере, приближающемся, впрочем, к размеру классических наших кинопроизведений). Идейно-тематический круг тем, который может явиться содержанием кинопроизведений для детей, тоже не так резко разнится от общего круга тем советской кинематографии. С детьми можно и должно говорить обо всем или почти обо всем, что составляет содержание нашей жизни. В чем же тогда дело?

Тут возникает знаменитое «как», вокруг которого ломает копья не одно поколение кинематографистов и которое пока не нашло должного разрешения в творческой практике кинематографа.

Как говорить с ребенком по основным вопросам нашего быта? Как преподнести ему тот или иной познавательный материал (а детский фильм обязательно должен быть им насыщен) без дидактики, без поучений, без указательного пальца, без отталкивающего и оскучняющего любое доброе намерение тона? Как, наконец, взволновать будущего гражданина советской страны основными, волнующими государство проблемами, не отнимая у него детства, не перегружая его небольшой еще жизненный опыт, его интеллект недоступными явлениями и проблемами?

Эти вопросы по-настоящему волнуют кинематографическую общественность. Именно в этом свете хочется рассмотреть сценарий интересного детского фильма, к съемкам которого приступила киностудия «Союздетфильм». Мы имеем в виду сценарий А. Гайдара Тимур и его команда (режиссер А. Разумный, оператор П. Ермолов).

Творчество Гайдара-прозаика, лирического и мужественного писателя, умеющего поэтично и проникновенно говорить с аудиторией подростков и юношей своими теплыми, надолго запоминающимися книгами, у нас широко известно. Гайдара знают и любят ребята и подростки. Детвора знает и помнит его героев, живет переживаниями персонажей, рожденных его творческой фантазией, но до сих пор детский зритель не знал Гайдара-сценариста.

Писатель пришел в кино. Пришел не на день и не на неделю. Он не искал «отхожего промысла» и не гнался за легкой славой. Речь шла о деле важном и принципиальном, которое Гайдар формулировал так: «Надо понять самому, могу ли я быть сценаристом и имею ли право работать в кинематографии. А для этого надо работать всерьез и самостоятельно, как работают над любимой книгой».

Сценарий Судьба барабанщика — первое произведение, написанное Гайдаром для кино, не увидел экрана, но явился хорошей школой для писателя. Первая неудача не разочаровала писателя. К следующей своей работе А. Гайдар приступил уже вооруженный некоторым опытом. Этой второй работой и явился сценарий Тимур и его команда.

Есть нечто почти не поддающееся словесной формулировке, неуловимое, но в то же время пропитавшее насквозь советских людей — это бережное, рыцарское, в самом благородном смысле слова, отношение их к своей социалистической родине. Есть новое — ласковое и суровое отношение человека к человеку, отношение, напоминающее контакт очень близких, любящих существ и ставшее достоянием масс. В нашей стране нет толпы, нет чужих и незнакомых, а есть народ, объятый общим интересом строительства своего государства, защиты своей социалистической родины.

Только этот стиль отношений, только общая атмосфера нашего социалистического государства могли родить и

«ТИМУР И ЕГО КОМАНДА»

Сценарий А. Гайдара. Режиссер А. Разумный. Оператор П. Ермолов. Союздетфильм. На фото — Л. Щипачев в роли Тимура

тему и то конкретное ее решение, которое является самым ценным в сценарии Гайдара.

Оборонная тема совсем еще недавно трактовалась в кино только в плане показа боевых эпизодов; в девяносто девяти случаях из ста это были пограничные столкновения, свидетельствующие о мужестве и храбрости советских бойцов, но ограничивающие рамки показа советского патриотизма областью армии и ее героев.

Авторы оборонных сценариев в большинстве забыли о тыле, о мирном гражданском населении, о том, что героические качества советского человека проявляются не только в прямом столкновении с врагом. Первой и большой заслугой Гайдара является то, что большую и серьезную оборонную тему он разрешил камерными средствами, не прибегая к боевым эффектам; сценарист увидел высокий советский патриотизм именно в тех явлениях, мимо которых десятками проходили наши творческие работники в поисках «высокого и героического».

Сюжет гайдаровского сценария необычайно прост. В подмосковном дачном поселке родители и воспитатели взволнованы поведением своих детей: им, взрослым и умным людям, непонятна таинственность, которой с некоторых пор окружено поведение их ребят. Куда они бегают ночами, что за сложная система сигнализации соединяет дачи всего поселка, почему они, эти дети, отмалчиваются и увиливают от ответа на все волнующие родителей вопросы?

Виновником «детской порчи» многие считают пионера Тимура, вожака детской команды. Особенно недовольна Тимуром студентка технического вуза и дочь командира Красной Армии Ольга — ей кажется, что Тимур плохо влияет на ее тринадцатилетнюю сестренку Женю, совершенно отбившуюся от рук и на рассвете бегающую тайком на свидания с этим мальчишкой, в то время, как она, Ольга, отвечает перед отцом за Женю и ее поведение.

Ольга всячески добивается разрыва между Женей и Тимуром, особенно после того, как она выясняет, что Тимур — племянник инженера Георгия Гараева — человека, с которым у нее установилась своя, внешне враждебная система отношений, подтекстом которой является скрытая симпатия.

Только героический, самоотверженный поступок Тимура заставляет Ольгу изменить свое отношение к мальчику и вообще отказаться от принятого ею тона «солидной воспитательницы» по отношению к сестре и ее друзьям. После того как Тимур на мотоцикле доставляет опоздавшую к поезду Женю на свидание с проезжающим в Москву по дороге на фронт отцом, все выясняется. Тимур и его команда совсем не хулиганы — наоборот, они поставили своей задачей всячески бороться с группой хулиганистых ребят, которыми руководит Мишка Квакин. У Тимура и его друзей своя высокая цель — ребята берут под свою опеку семьи призванных на фронт командиров и бойцов Красной Армии; они делают то, чего, может быть, не сделали бы взрослые — каждую ночь наполняют водой кадушку старушки, матери красноармейца, рубят и складывают дрова старику, отцу командира, делают игрушки для маленькой дочери погибшего на фронте лейтенанта, охраняют сады семей красноармейцев от налетов Мишки Квакина, разыскивают козу, сбежавшую у семьи красноармейца, и т. п.

В поступках ребят нет ничего «особенного», героического и самоотверженного, они не рискуют жизнью, как это принято в оборонных детских фильмах; они даже не борются с противодействующими им всерьез силами (если не считать Мишки Квакина); но чем проще, прозаичнее их дела, тем правдивее и убедительнее все, что происходит в сценарии.

Скромно, сурово и деловито объясняет Тимур Жене — вновь посвященному члену команды — свою программу:

«Крадучись вдоль забора Тимур и Женя останавливаются возле дома старухи молочницы.

Тимур подает Жене банку с краской. Обмакнув кисть, он уверенно чертит на заборе пятиконечную звезду.

Лицо Жени. Она показывает на звезду и спрашивает:

— Скажи... Зачем? Что это все значит?

Тимур (говорит медленно и раздельно): А это значит, что из этого дома человек ушел в Красную Армию. И с этих пор этот дом находится под нашей охраной и защитой. (Пауза.) У тебя отец командир?

Женя: Да.

Тимур (показывая на прикрепленную к ее груди звездочку): Значит, и ты под нашей охраной и защитой тоже».

Так узнает зритель о высокой задаче, которую поставили перед собой Тимур и его друзья. Все дальнейшие события сценария постепенно рассказывают юным зрителям о том, как осуществили эту задачу юные советские патриоты.

Перед Гайдаром стояла трудная, но и увлекательная творческая задача. Надо было создать положительных ге-

---

«ТИМУР И ЕГО КОМАНДА»

Сценарий А. Гайдара. Режиссер А. Разумный. Оператор П. Ермолов. Совэкдетфильм. На фото: слева — «арест» Мишки Квакина, справа — «взятие в плен» команды Тимура

роев, не крича об их добродетелях, не демонстрируя на каждой странице сценария их мужество и отвагу, лепя в то же время их облик таким, чтобы у юного зрителя возникло желание им подражать.

Известно, что дети, подростки тяготеют к взрослому герою, что в Чапаеве, в Фурманове, в Щорсе, Шахове, Боженко они видят образцы, по которым надо равняться, любят этих героев, как свое желанное будущее. Тем труднее вызвать в ребенке чувство любви и уважения к себе подобному, не показывая героических поступков.

Всей стране известны случаи беспримерного мужества, героизма и находчивости советских ребят в прямом столкновении с врагами (пограничные эпизоды, случайные разоблачения диверсантов и т. п.), но нам кажется, что только в отдельных случаях и лишь изредка можно основывать на таких фактах сюжеты детских сценариев. Мы должны показывать советского ребенка в типичной и характерной для него среде, в ситуациях, которые звучали бы правдиво и убедительно и вызывали бы чувство любви и уважения к молодому советскому поколению.

Таков Тимур у Гайдара. Он не бахвалится и не фанфаронит; он нигде не подчеркивает своего превосходства над ребятами. В то же время всем своим содержанием и умным поведением в коллективе друзей Тимур обеспечил себе положение признанного командира.

Тимур — маленький рыцарь чести и справедливости, он борется за человеческую теплоту, за ту социалистическую заботу о человеке, которая характерна как стиль отношений советских людей. Но все это Тимур делает просто, по-детски искренно и непосредственно; его реплики и поступки абсолютно лишены иссушающего и нудного дидактизма. Зрителя волнуют поступки Тимура потому, что этот подлинно детский герой чрезвычайно серьезно относится к каждому своему поступку и по-ребячьи взыскательно, с соблюдением мельчайших деталей устава военной службы требует того же от своей «команды». Интересен в этом отношении эпизод собрания на чердаке.

«Чердак. Луч заходящего солнца, пробираясь через дырявую крышу, озаряет странную картину. На покрытой мешками соломе, а то и просто на полу возле Тимура расположился десяток ребят.

В руках у Тимура клеенчатая тетрадь и карандаш. Вместо стола перед ним опрокинутый ящик.

Возле крыши торчит какое-то большое, похожее на штурвальное, колесо. И к нему тянутся через щели веревочные провода.

На гвозде висит моток веревок. На стене видны два встречных сигнальных флага и фонарь.

Женя сидит близ Тимура на круглом чурбаке и, еще не совсем оправившись от испуга, оглядывает обстановку этого, никому неизвестного штаба.

Говорит Тимур.

Тимур: Значит, завтра на рассвете, пока люди спят, я и Колокольчиков наладим оборванный ею (Женей) провод.

Гейка (показывая на Колю): Он проспит. Он встает только к обеду.

Коля: Клевета, я встаю вместе с первым лучом солнца.

Гейка: Я не знаю какой у солнца луч первый, а какой второй, но он проспит обязательно.

Тимур: Я разбужу. А теперь давайте к делу.

Первый мальчик: В саду дома № 24 неизвестные мальчишки трясли ночью яблоки.

Тимур (заглядывая в тетрадь): Дом красноармейца Крюкова (оборачиваясь); кто у нас бывший специалист по чужим садам и яблокам?

Голос: Я.

Тимур: Кто это мог сделать?

Голос: Не видал, но должно быть ребята из компании Мишки Квакина.

Тимур: Это плохая компания, но узнай завтра точно. Если да, пошлем им сначала предупреждение. Не подействует (со вздохом), будут биты.

Еще дальше:

Сима Симаков: В доме № 26 по Тургеневской у старухи молочницы сына вчера взяли в армию.

Тимур: Знаю. Колокольчиков, ты уже знак поставил?

Коля: Нет, я хотел, но меня задержал дедушка.

Тимур: Бабушка! Стыдно! Марш быстро домой, принеси кисть и банку с краской.

Коля Колокольчиков не двигается. Тимур смотрит ему в лицо.

Один за другим все ребята поворачиваются и молча смотрят на Колю.

Удивленное лицо Жени.

Коля Колокольчиков медленно встает и уходит.

Сима Симаков (быстро и без запинки): В доме № 23 по Косому переулку пропала коза. Я иду и вижу старуха девчонку колотит. Я кричу: «Тетенька, бить не по закону». Она плюнула, а девчонка бежать. Я ее спрашиваю: «Тебя за что?» Она говорит: «Коза пропала». «А будь ты проклята! Да, куда же она пропала?» «А вон там в оврагах за перелеском. Обгрызла мочалу и провалилась, как будто ее волки съели!»

Тимур: Чей дом?

Сима Симаков: Дом красноармейца Ковалева. Девчонка — его дочь, зовут Нюрка. Колотила ее бабка. Как зовут, не знаю. Коза серая, со спины черная, зовут Манька.

Тимур: Козу разыскать. Пойдет утром команда в четыре человека: ты, ты, ты и ты. Все.

Гейка (хмуро): В доме 32 девчонка плачет.

Тимур: Чего же она плачет?

Гейка. Не знаю. Спрашивал, не говорит.

Тимур: Ты бы спросил получше. Может быть кто-нибудь ее поколотил, обидел?

Гейка: Спрашивал, не говорит.

Тимур: А велика ли девочка?

Гейка: Четыре года.

Тимур: Вот еще беда! Кабы человек, а то четыре года... Чей дом?

Гейка: Дом лейтенанта Павлова. Того, что недавно убили на фронте.

Тимур (после паузы): Хорошо. Это я сам. Вы сюда, к этому дому не касайтесь».

В мировой литературе прочное место завоевал чудесный мальчик, обаятельный хулиган и философ, горячо любимый детворой — Том Сойер. С ним, с мальчиком, на приключениях которого воспитывалось не одно поколение детей, может, пожалуй, посоперничать Тимур Гараев — герой гайдаровского сценария.

Все, что делает Тимур, направлено как бы против Тома и его «деятельности», ибо среди героев гайдаровского сценария Том по фабуле попал бы на амплуа Мишки Квакина. И все же, настоящий, любимый нами, умный и веселый Том, конечно, образ, близкий Тимуру. Можно даже сказать, что по характеру Тимур — это Том, но взращенный и воспитанный в условиях страны социализма.

Вспоминая веселые и трогательные эпизоды из биографии Тома Сойера и следя за развитием гайдаровского сценария, мы видим, что у Гайдара все развивается в противоположность твеновской книге, — не только в поступках, но и в идеях, в мыслях, которые рождают эти поступки.

И все же истоки сценария Тимур и его команда следует искать в бессмертном творении Марка Твена.

◇

Выше мы характеризовали Тимура, основного героя, определяющего развитие сюжета; но помимо Тимура сценарий богат замечательным детским «ансамблем» — милыми и трогательными образами советских ребят, которые подчеркивают атмосферу любви народа к своей стране, насыщающую сценарий Гайдара.

Хорошая, умная и чуткая Женя — лучший друг Тимура, лаконичный и суховатый по манере поведения заместитель Тимура, по имени Гейка, Коля Колокольчиков и Сима Симаков составляют дружную и веселую семью советских ребят, разных по характерам, но одинаковых в своей любви к людям и к родной стране.

В каждой мелочи, в незначительном, казалось бы, поступке, в реплике, писатель умело раскрывает характеры своих героев. Он начинает эту трудную работу с экспозиции, в которой уже намечает основные черты характера героев. Вот как выглядит это в сценарии:

«...На бугре, у поворота плечом к плечу стоят четыре мальчугана и, подняв правые руки, они молча провожают уходящую с шоссе автоколонну.
Это:
1. Гейка — он широкоплечий в полосатой матросской майке и длинных штанах, плотно подтянутых ремнем. На лице его шрам, выражение несколько хмурое.
2. Коля Колокольчиков — хрупкий мальчуган, одет щеголевато — трусы с каемкой и галстук с застежкой, рубашка с карманчиками, сандалии. Но галстук сбит на бок, рубашка из трусов выехала.
3. Сима Симаков — обыкновенные трусы, майка. Глаза быстрые. Он нетерпеливо переступает с ноги на ногу и, приложив ладонь к бровям, внимательно смотрит вслед полуторатонке, которая свернула к поселку.
4. Тимур — он высок. Одет в легкое, черное. На его груди простая пятиконечная звездочка. В его руке ракитовый прутик. Движения спокойные и свободные.
Гейка (обернувшись, крепко обдергивает Коле Колокольчикову сбившийся галстук и тычет кулаком в край выпущенной рубахи): Если нарядился, как на парад — то ходи по форме (обернувшись) — знаешь, Тимур, он мне говорил, что хочет бросить дом и убежать в Красную Армию.
Тимур: Этого нам нельзя.
Коля Колокольчиков (нахохлившись, запальчиво): А почему раньше мальчишки всегда на войну бегали?
Тимур: То раньше (вздохнул), а теперь крепко-накрепко всем командирам и комиссарам приказано: гнать нашего брата по шее.
Коля (возмущенно): Как по шее? Это своих-то?
Тимур: Да вот... своих-то...
Сима Симаков (подпрыгивая и горячась, показывает на свернувшую к поселку полуторатонку): Ребята, ребята! Это машина № 386. Шофер Павлушка Баринов! Он повез новых жильцов на дачу № 84. Тревога?
Все ребята разом обернулись:
— Как на 84?
— Да, да... на 84. Тревога?
Тимур (медленно): Никакой тревоги. Все будет так, как и было раньше».

Первоначально данная характеристика любого из героев, например Коли Колокольчикова, находит себе развитие в последующих эпизодах сценария. На неряшливости, рассеянности и какой-то несуразной мечтательности этого, по-существу, чуткого и хорошего мальчика подробно останавливается писатель: Коля порядком изнежен и не слишком храбр, ему свойственно некоторое бахвальство и самомнение, за которым прячется детская застенчивость и честность.

Коля собирается бросить дом и бежать в Красную Армию. Тимур на правах начальника «команды» крепко отчитывает его за это. Коля пробует возражать, хорохорится, но... раз пережив огорчение, быстро успокаивается и находит себя в деятельности в тимуровой команде и в... бесконечном поглощении мороженого.

Скучающе глядя на мир, слушает он сентенции деда:

«Труд облагораживает человека. Тебе же душевного благородства как раз нехватает. Например, вчера, ты съел четыре порции мороженого, а с сестрой не поделился».

Он оживает лишь тогда, когда старая молочница начинает свой рассказ о неизвестных благодетелях, покровительствующих ей, с тех пор как сына забрали в армию.

Коля, как и Тимур, весь в затеянной ими чудесной игре, но в то время, как Тимур руководит ею, Коля так и остается до конца не слишком инициативным, но честным исполнителем.

Так же последовательны и закончены сценарные характеристики остальных ребят.

Но окончательно начинаешь понимать и любить Тимура и его друзей, рассматривая их рядом и в отношениях со взрослыми — братьями, сестрами, отцами.

Ольга — девушка-полуребенок, стремящаяся к поднятию авторитета «старшей сестры» и будущего инженера;

инженер Гараев — дядя Тимура, строитель социалистического хозяйства и командир Красной Армии — человек, одинаково хорошо поющий песни, строящий заводы, любящий родину и ненавидящий священной ненавистью ее врагов;

отец Ольги и Жени — командир бронепоезда;

дедушка Коли — «джентльмен доктор», оказывающийся по ходу действия пламенным советским патриотом —

именно эти люди могли взрастить и взрастили Тимура и его команду; ведь сами они полны теми же идеями и помыслами, которыми живет команда.

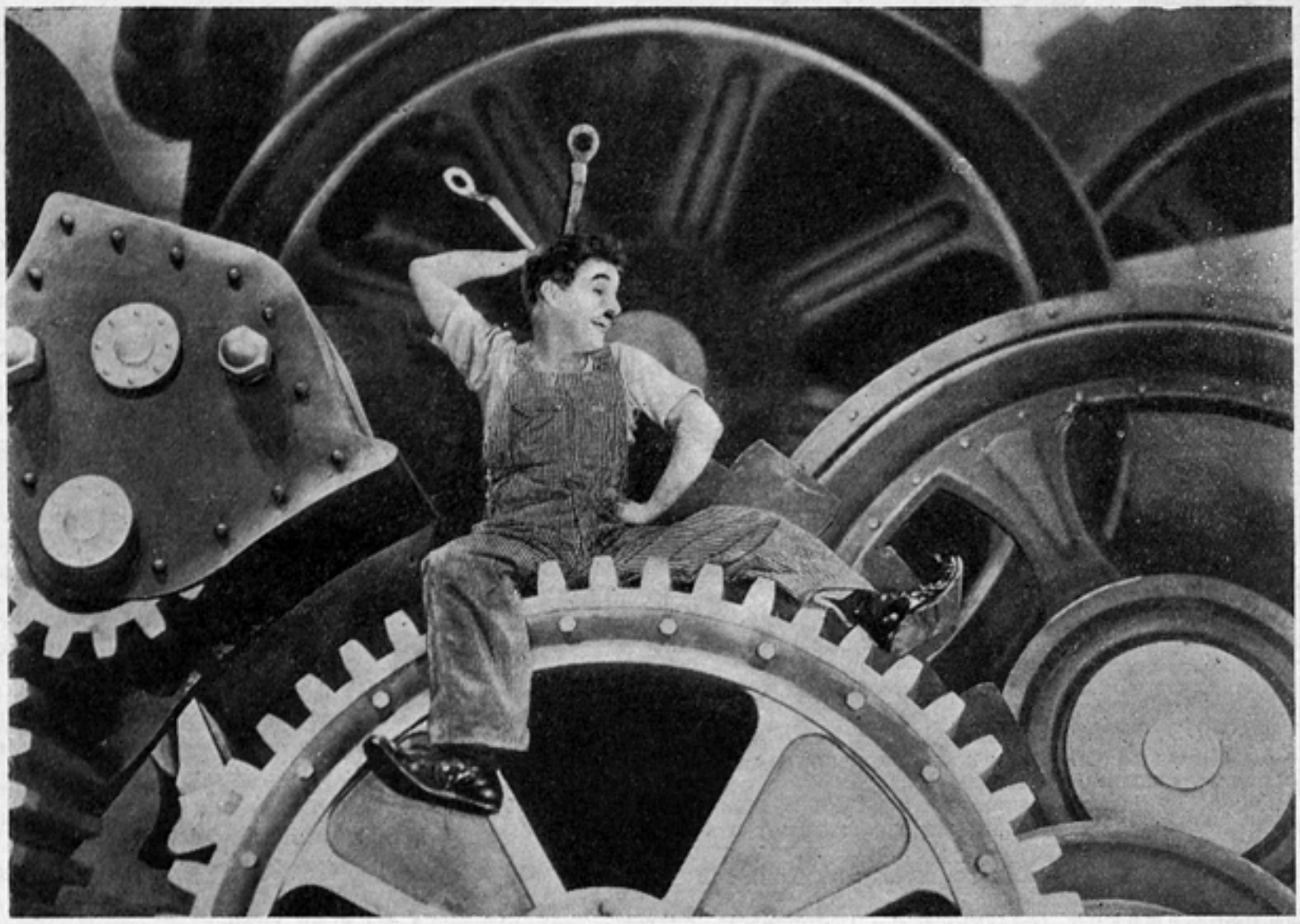
Музыкальный основой фильма является песенка (текст Гайдара), которую поют Ольга и инженер Гараев:

Ах, если бы только раз
Мне вас еще увидеть.
Ах, если б только
Раз и два и три...
А вы и не поймете
На быстром самолете,
Как вас я ожидала
До утренней зари.
Да!
Летчики-пилоты! Бомбы — пулеметы,
Вот и улетели в дальний путь.
Вы когда вернетесь?
Я не знаю — скоро ль?
Только возвращайтесь
Хоть когда-нибудь.

Гей-да! Где бы ни были;
На высоком небе ли,
Над чужими ль странами
Два крыла —
Крылья краснозвездные,
Милые и грозные,
Жду я вас попрежнему,
Как ждала!

Сценарий А. Гайдара не лишен недостатков — автора можно упрекнуть в разрозненности эпизодов, в несколько повествовательной манере развития действия; но эти недостатки искупаются прекрасным диалогом, живостью и реалистичностью образов героев фильма, правдивостью ситуаций и высокой, красивой идеей произведения, для которой автор сумел найти интересное, оригинальное и талантливое раскрытие.

Для студии «Союздетфильм» сценарий А. Гайдара — бесспорно ценное приобретение.



Эксцентризм и эксцентрика

Е. Добин

ЧТО ТАКОЕ ЭКСЦЕНТРИКА?

Эксцентризм — ложное художественное мировоззрение.

Эксцентрика — правомерная форма искусства.

Эксцентризм стремится представить действительность обязательно в экстравагантном и причудливом свете. Этим самым он обедняет и суживает искусство.

Эксцентрика тоже ищет необычного, непривычных сцеплений вещей и явлений. Но она апеллирует к разнообразию действительного, к необычным сочетаниям элементов в жизненном потоке. Эксцентрика — в высших ее проявлениях — требует острого и проницательного вглядывания в богатство жизненных связей. Эксцентризм же совершенно не нуждается в этом. Для него достаточно «остранить» явление, повернуть его экстравагантным образом.

Для эксцентрики ценна новонайденная связь явлений. Для эксцентризма — новоизобретенный ракурс.

Эксцентризм ищет новизны в повороте («остранений»).

Эксцентрика находит поворот в новизне (необычности).

Эта большая и существенная разница часто не замечается. Эксцентрика фигурирует подчас в качестве бранного слова, как синоним искусственного и неправдоподобного. Эксцентрику смешивают с клоунадой и циркачеством.

◇

Насколько расплывчаты и неточны ходячие представления об эксцентрике, насколько неясны границы этой формы искусства, видно хотя бы из следующего.

Вышла монография И. Соколова о Чарли Чаплине. Казалось бы, именно в ней следует искать определения эксцентрики, раскрытия ее особенностей. Но как это ни странно, автор монографии тщательно избегает даже употребления термина «эксцентрика» по отношению к чаплинскому творчеству. И. Соколов приводит многочисленные примеры характерных чаплинских приемов и трюков, разбирает и классифицирует их, не обмолвясь ни единым словом об их эксцентрической природе.

Любопытнее всего, что причина этой «забывчивости» лежит отнюдь не в отсутствии интереса автора к теоретическому анализу. Причина, нам кажется, другая — стыдливая и малопонятная боязнь, как бы не умалить гениальное искусство Чаплина «сомнительным» термином «эксцентрика». Эксцентрике отводится место в низшем ряду искусства. В так называемых «легких» жанрах — уж куда ни шло — эксцентрике еще разрешено существовать. Но что эксцентрика может быть элементом подлинного высокого искусства, искусства самой чистой пробы — это вызывает сомнения.

А в этом как раз и суть проблемы.

Кадр из фильма Чарли Чаплина «Новые времена» (1936 г.)

В монографии И. Соколова не проводится никакой разграничительной линии между комическим вообще и эксцентрическим. Эксцентрика молчаливо признается как бы несуществующей. По классификации Соколова рядом в общей рубрике оказываются, таким образом, Плавт, Шекспир с Монти Бенксом, Аристофан с Патом и Паташоном.

◇

Что же такое эксцентрика?

Прежде всего она — один из видов комического.

Природа эксцентрического комизма та же, что и комического вообще. Но эксцентрике присущи и специфические, характерные именно для нее особенности.

Пусть граница между комическим вообще и эксцентрическим не абсолютна. Но что она существует, свидетельствует живая практика нашего восприятия.

Возьмем, к примеру, знаменитую сцену приезда Чичикова в губернский город Н из первой главы «Мертвых душ». Каждый из нас помнит чичиковскую бричку «в которой ездят холостяки: отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, — словом, все те, которых называют «господами средней руки». Господин, который сидит в бричке, «не красавец, но и не дурной наружности, не слишком толст, не слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако, и не так, чтобы слишком молод». Встреча с молодым человеком в белых канифасовых панталонах, во фраке с покушениями на моду, который «оборотился, посмотрел экипаж, придержал рукой картуз, чуть не слетевший от ветра, и пошел своей дорогой».

Придет ли кому-нибудь в голову назвать эту комическую сцену эксцентрической? Конечно, нет.

Вот пример неожиданности фабульного порядка из Выборгской стороны. Группа контрреволюционных заговорщиков в конспиративной квартире ожидает момента вооруженного выступления против власти советов. Пересчитывают деньги, спорят с Ропшиным, требуют скорейшего выступления. Внезапно падает взломанная дверь, и на пороге — Максим с револьвером в руках, за ним красногвардейцы.

Здесь в один ряд явлений врезался другой, неожиданно нарушив его ход. Но ни в первом, ни во втором ряду не произошло никакого внутреннего смещения нормальной последовательности и связи явлений. Заговорщики занимались своим делом, где-то за экраном их выслеживал Максим с товарищами. В результате деятельность белогвардейцев неожиданно оказалась прерванной.

Наоборот, в эксцентрике неожиданный «удар» имеет место в т о м ж е «ряду». Толстяк возится на арене с гирями, с трудом поднимая их. Приходит Чарли, хватается за них — и, разумеется, должен тут же согнуться от их тяжести. Ничего подобного. Он легко собрал их и унес.

Зритель ожидал чего-то в данном ряду событий, но произошло в этом ряду н е т о, чего он ожидал. При неожиданности фабульной имеет место т о, ч т о н е ожидалось, что было звеном совсем в другом ряду явлений и внезапно вторглось в данный ряд.

При эксцентрическом трюке всегда нарушается наше зрительское представление об обычной и нормальной связи явлений. Эксцентрический эффект обязательно предполагает зрителя. Он — непременный участник комического комплекса, заключенного в эксцентрическом трюке.

◇

Постараемся уточнить это положение. Всякое искусство рассчитано на зрителя, читателя, слушателя. Но комизм «Мертвых душ» заключен в отношениях между персонажами романа, и этими отношениями исчерпывается. Между тем, самая «структура» эксцентрики включает как необходимый элемент восприятие зрителя и, главным образом, момент внезапного переключения этого восприятия, внезапного перелома зрительской реакции в результате нарушенной нормы обычного.

Возьмем пример с человеком, спина которого, судя по всему, трясется от рыданий. Если взять этот эпизод изолированно от зрительского восприятия, то в нем нет ровно ничего комического. Человек энергично встряхивает бутылку с вином. Что тут комического? Но как только в эту ситуацию включается зритель, — ситуация превращается в комический трюк. Судя по движениям спины человека, зритель решил, что герой плачет и сам настроился на соответствующий лад. Оказывается, что человек на экране занимается делом не только не печальным, но довольно-таки легкомысленным. Сдвиг произошел в н а ш е м восприятии. Смещена наша норма в понимании связи житейских явлений. Именно на этом и построен комический эффект.

Кадр из фильма Чарли Чаплина «Золотая лихорадка» (1925 г.). На фото — Чарли Чаплин, Макс Свейн и Джорджия Хэлл

К нашему счастью, в памяти А. М. Горького сохранился эпизод, характеризующий отношение к эксцентрике Владимира Ильича Ленина.

«В Лондоне — пишет А. М. Горький — выдался свободный вечер, пошли небольшой компанией в мюзик-холл, демократический театрик. Владимир Ильич охотно и заразительно смеялся, глядя на клоунов-эксцентриков, равнодушно смотрел на все остальное».

После спектакля Владимир Ильич «интересно говорил» об эксцентрике, «как особой форме театрального искусства».

«Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а интересно». (М. Горький. «В. И. Ленин»).

При всей своей беглости, замечания Ленина глубоко и метко раскрывают сущность эксцентрики. Эксцентрика — это нарушение обычного «порядка вещей».

Скептическое отношение к общепринятому, стремление вывернуть его наизнанку — когда нарушена «законная», общепринятая норма в наших представлениях о связях и последовательности явлений.

Алогизм — когда сдвинута обычная норма в поведении людей.

В том и другом случае — замена привычной связи явлений связью неожиданной.

Возьмем пример из одной американской комической. Твид перепрыгивает через кэб, затем попадает под трамвай, трамвай толкает его. Твид ударяет в трамвай ногой. Трамвай катится назад.

Между этим трюком и приведенными в начале статьи — существенная разница. В трюке Твида произвол выдумщика ничем не ограничен. Он с иронической легкостью нарушает «законы естества». Это трюк-фокус. Правдоподобная мотивировка откровенно отброшена, подчеркнута условность трюка.

Назовем эксцентрику такого рода «условной».

Такого же условного типа:

У китайца от ужаса коса встала дыбом.

Маленький мотор, двигательной силой которого является белка в колесе.

Девушка любезничает с разносчиком льда. От жара их любви лед тает.

Возможности «условной» эксцентрики чрезвычайно ограничены, это не требует доказательств. В младенческую пору кинематографии — в период расцвета так называемой «американской комической» — эксцентрика, казалось, исчерпывалась подобными незамысловатыми и подчас совсем примитивными трюками. Если обратиться к ранним чаплинским фильмам, которые ставил Мак-Сеннет, то они, как известно, изобиловали нескончаемыми потасовками, пощечинами, швырянием мороженого в физиономии. В одном фильме Чаплин и его партнеры все время колотят друг друга деревянным молотком по голове, в другом — по очереди обмениваются ударами ногой в зад и т. п.

Это — мнимая эксцентрика, клоунада, еще не «дорсшая» до эксцентрики.

ЭКСЦЕНТРИКА ЧАПЛИНА

Любопытно проследить, как у Чаплина в формах, казалось бы, той же клоунады начинает зарождаться эксцентрика, на первых порах еще зачаточная и примитивная.

Кадр из фильма Чарли Чаплина «Банк» (1915—1916 г.)

Чарли, работающий в банке уборщиком (фильм Банк), взяв ведро и швабру, заходит в кабинет директора. Мокрую швабру он нечаянно опускает не в ведро, а в цилиндр посетителя. Следует бурное объяснение с клерком, во время которого Чарли, держащий швабру на плече, задевает ею посетителя по лицу. Тот в гневе надевает цилиндр, из которого струя грязной воды выливается на его голову.

Где здесь элементы эксцентрики, отличные от традиционной клоунады с пощечинами, обливанием и прочими аксессуарами? В том, что Чаплин вовсе не хочет обидеть клиента. Наоборот, он обуреваем лучшими намерениями и хочет самым добросовестным образом исполнять свою полезную профессию уборщика. Но результаты его поступков полностью противоречат его намерениям. Швабра, которой предназначено служить орудием чистоты, гуляет по лицу посетителя, вода из грязного ведра попадает в его цилиндр и т. д. Смешно то, что почтенный клиент получил вдруг удар по лицу; комический эффект еще усилен эксцентрикой — удар нанесен шваброй, предназначавшейся для совершенно другой, абсолютно добропорядочной цели.

В эпизоде с Чарли-уборщиком алогически сдвинута его норма поведения, нарушена обычная причинная связь между намерениями и результатами.

Алогизм — не бессмыслица. Бессмыслица никак не смешна. Алогизм смешон тем, что в нем есть видимость логики, кажущаяся логика.

Почему Чарли прячет принадлежности уборщика в несгораемую камеру? Потому, что он крайне бережно относится к орудиям своего труда, крайне заинтересован в их целости, а в стальной камере они, конечно, будут в полной безопасности. Смешна именно эта мнимая логичность Чарли, несовпадение ее с общепринятой логикой.

Но едва ли не наиболее излюбленным приемом эксцентрики является употребление предметов в несвойственной им функции.

Бэби не имеет чем начистить сапоги отца. Стащила его кисточку для бритья, потом кладет на место. Отец намыливает щеки: они чернеют.

Билли раздает кашу. На краю стола миска задержалась. Билли захватывает ее при помощи лассо.

В примере с Чарли — уборщиком банка все вещи употреблены не «по норме». Стальная камера служит для

Кадр из фильма Чарли Чаплина «Скетинг-ринг» (1916—1917 г.)

хранения половой щетки, швабра бьет по лицу клиента банка. Вода, вместо ведра, попадает в цилиндр посетителя и т. д.

◇

Что комизм во всех перечисленных трюках достаточно примитивен, видно с первого взгляда. Такого рода эксцентрика входит в сферу не высокой формы искусства. А в искусстве действительно существуют более высокие и более низкие (без кавычек) формы, хотя правомерны и те и другие.

Мера высокого искусства заключена, прежде всего, в его правдивости и глубине. К такому искусству эксцентрика даже у Чаплина находила путь медленно и с трудом. Только в зрелом творчестве Чаплина эксцентрика вышла из плоскости мелкой анекдотичности и смешных пустяков и стала искусством проникновенным, глубоким и сильным.

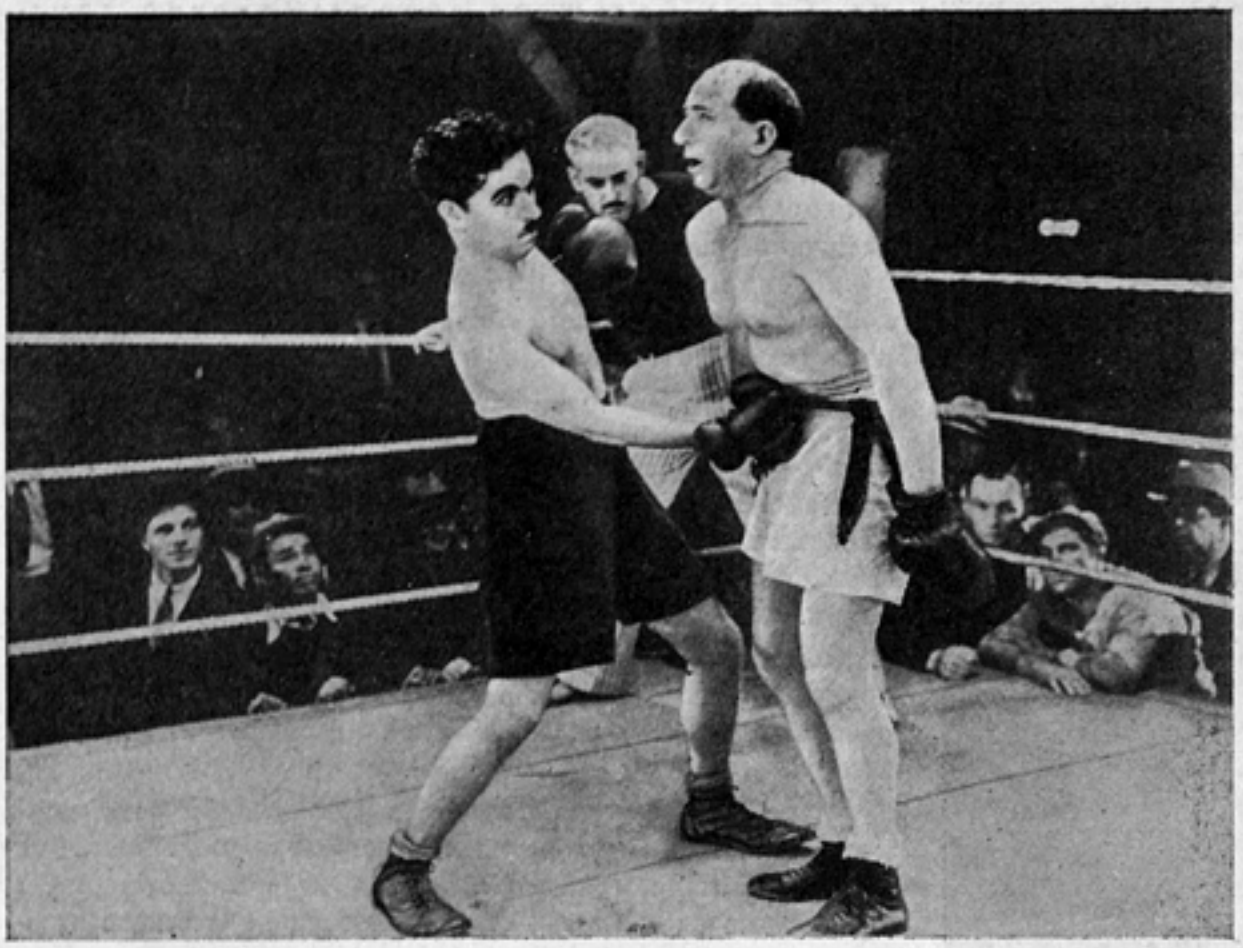
Эксцентрика как художественное орудие раскрытия правды явлений, проникновения в истинную сущность людей и их отношений — такой она предстала в Приемыше, Огнях большого города, Золотой лихорадке. Но зачаточные элементы эксцентрики подобного типа мы находим и в более ранних фильмах Чаплина. Возьмем, к примеру, приведенный выше трюк.

Силач безуспешно возится на арене цирка с гирями. Приходит Чаплин и легко все уносит. Здесь эксцентрика разрушила иллюзорное и неправильное представление о природе вещей. Наше мнение опиралось на кажущуюся достоверность: с видом гирь мы привыкли ассоциировать представление о тяжелом и массивном; усилия толстяка придавали этому представлению еще бо́льшую убедительность. Оказалось, что наш взгляд — ложен и не соответствует данной действительности. Эксцентрический сдвиг восстановил истинную связь явлений, скрытую под обманчивым покровом привычного: гири оказались фальшивыми, силач — не силачом, весь аттракцион — наглым обманом.

«Скептическое отношение к общепринятому», о котором Ленин говорил как о свойстве эксцентрики, помогло разоблачить незамеченную нами фальшь и раскрыть истину.

Само собой разумеется, что в приведенном нами примере самый «размах» раскрытия истины и значимость ее весьма невелики и касаются вещей не очень существенных. Важна здесь новая структура эксцентрического трюка, принципиальное отличие от таких трюков, как трюк с Твидом, от удара которого откатывается трамвай (произвольное смещение действительных закономерностей).

Кадр из фильма Чарли Чаплина «Его новая работа» (1915—1916 г.) На фото — Чарли Чаплин и Бен Тюрпин



Кадр из фильма Чарли Чаплина «Огни большого города» (1931 г.)

◇

На смену эксцентрике, которая, если можно так выразиться, «играет» с действительностью, «забавляется» ею приходит эксцентрика в новом обличии, которая вдумывается в действительность, хочет ее понять, найти ее правду.

Чем более зрело и углублялось мастерство Чаплина, тем более освобождалось оно от эксцентрики примитивной и внешней. Но эксцентрика осталась. Она была той абсолютно необходимой формой, в которой воплощалась «Чаплиниада» — эпопея о жалком маленьком и смешном человечке, нормы представления которого о мире все время безжалостно нарушаются жестоким миром. Алогизм Твида с его невестой — алогизм попросту нелепых поступков. Другого характера алогизм Чаплина. Им движет мечта — глубоко человечная, трогательная мечта о гармоничной, радостной, счастливой жизни. Но он не понимает неосуществимости своей мечты, ибо не знает, какими законами управляется мир, окружающий его, капиталистический мир.

Через алогизм поведения Чаплина, через комическую эксцентриаду его поступков проступает большая трагическая правда о беспомощно ищущем счастья маленьком человеке, звучит острый и мучительный вопль о страшной действительности капитализма. В алогизме поступков Чаплина-образа. Чаплин-художник раскрыл человечность и «правильность» его стремления, а в логике и норме окружающего мира — вопиющую «неправильность» законов капиталистического строя, противоречащих истинно человеческому.

Эксцентрическая тема неожиданного нарушения нормы — приобрела в творчестве Чаплина глубокий философский смысл. Что такое Новые времена, как не остроумное воплощение того универсального смещения норм в капиталистическом обществе, которым является кризис? Излюбленные приемы эксцентрики — употребление вещей в неожиданной, неприсущей им функции. Но разве это не глубочайшая особенность капиталистической системы? Машины, созданные чтобы освободить человека от непосильного труда, превращают его в раба. Товары, произведенные в изобилии для удовлетворения человеческих нужд, этим изобилием ввергают в нищету и бедствия миллионы людей.

Эксцентрика в Новых временах, например, является той высокой формой искусства, в которой воплощаются самые важные для человеческих судеб явления жизни в капиталистическом обществе. Вспомним эпизод из Новых времен, когда Чаплин после работы на конвейере выходит из фабрики совершенно ошалелый от однообразия отупляющих движений завинчивания гаек. С тупым автоматизмом пытается он завинтить ключом пуговицы на юбке дамы, которые кажутся ему похожими на конвейерные гайки. В этом эксцентрическом поступке не только алогизм Чаплина, смешного чудака. Здесь трагически просвечивает сумасшедший алогизм буржуазного строя, где конвейер — автомат, могущий освободить человека от тяжелого труда, превращает в автомат самого человека, лишая его истинных человеческих черт.

«Алогично», эксцентрически ведут себя в Новых временах и вещи. Автомат, хитроумно приспособленный для полного освобождения человека от всяких усилий при принятии пищи, «взбесился»: тарелка обливает супом, механическая вилка сует пищу в рот, стальные гайки бьют по лицу. Фактура эксцентрического трюка здесь напоминает самые ранние чаплинские фильмы с ударами, обливанием и т. п. Но как далеко ушел эксцентрический трюк во внутреннем своем содержании! Как много здесь горькой и проницательной, умной и саркастической правды! И разве не напоминает этот эпизод слова Маркса о духах, которые капитализм вызвал и с которыми он не в силах справиться. И разве не сливаются все эксцентрические алогические трюки этой картины в одну общую тему — алогичности порядков и норм капитализма?

В Огнях большого города, в Цирке и Золотой лихорадке раскрытию алогизма в человеческих отношениях уделено меньше внимания. Зато эксцентрика больше служит пристальному и волнующему проникновению в человеческий характер.

◇

Как это ни покажется парадоксальным, в неизменной внешности Чаплина (усики, котелок, тросточка, большие рваные башмаки, смешная вихляющая походка) отчетливо отразилось глубочайшее изменение образа Чаплина от ранних фильмов к картинам зрелого периода.

В первых картинах это было просто удачно найденная смешная внешность. Психологический образ там начисто отсутствовал. Эксцентрика была часто внешней. В позднейших картинах эксцентрика приобрела внутренний, психологический смысл. Чаплин одет, как бродяга, но пы-

тается держать себя, как джентльмен. Тросточкой он придает себе вид беспечного фланера, с крайней вежливостью он поминутно снимает котелок, пытаясь делать это в самые неподходящие моменты. Достаточно вспомнить сцену в самом начале Огней большого города. Чаплин, спавший на руках статуи «просперити», слезает с нее на виду у многолюдной толпы, собравшейся на открытие памятника. Напоровшись штанами на острие меча статуи и повиснув в воздухе, Чаплин все же с серьезнейшим видом, при звуках национального гимна пытается торжественно выпрямиться и снять котелок, как подобает джентльмену.

Напомним еще известный эпизод тех же Огней большого города. Безработный Чаплин стоит перед витриной и любуется статуей голой женщины. Он смотрит на нее в кулак, отступая и приближаясь, чтобы рассмотреть статую со всех сторон. Между тем сзади все время опускается крышка люка и Чаплину грозит опасность вот-вот упасть в него. Здесь характерное для Чаплина сочетание внешней эксцентрики, генетически связанной с ранним Чаплиным (люк и опасность падения), и эксцентрики внутренней, остро и сильно раскрывающей облик Чаплина: нищий и бездомный, он с беззаботной манерой заправского ценителя искусств разглядывает статую. В этом эксцентрическом несоответствии, в алогизме чаплинского поведения отражен комический трагизм судьбы маленького человека в капиталистическом обществе, выброшенного из сферы обычного существования в пропасть нищеты, но полного беспочвенных оптимистических надежд на завтрашнее благополучие и жалкой иллюзии, что он такой же «джентльмен» как и другие.

В Огнях большого города есть еще один поистине потрясающий эпизод, где в алогизме Чаплина раскрывается грустная картина судьбы маленького человека со смешными усиками. От только что изложенного эпизода он отличается, так сказать, «направлением» алогичности. В трюке с любованием статуей Чаплин, став нищим бродягой, автоматически продолжает вести себя, как «джентльмен». Здесь — наоборот. Чаплин, спасший миллионера и попавший к нему в милость, едет в роскошном автомобиле. На тротуаре он видит человека, курящего сигару. Чаплин устремляется на автомобиле вслед за ним, чтобы поднять брошенный последним окурок и даже дерется из-за этого окурка с нищим стариком. Так въелись в душу жалкие нищенские привычки, так становится драгоценностью, настоящим жизненным благом поднятый с земли грязный окурок! И как трагична чаплинская приниженная примиренность с нечеловеческими условиями своей жизни, как страшно, что чудовищно ненормальная обстановка бродяжьей жизни стала настолько нормальной и привычной, что ее не может разрушить даже завоеванное благополучие... Сколько щемящей правды — и психологической и социальной — в этой эксцентрике! И как органична и необходима здесь острая выразительность эксцентрики, с какой страстностью и глубиной обнажает она скрытый под покровом обыденного античеловеческий алогизм капиталистических порядков и алогизм людей, изуродованных его противоречиями!

Эксцентрике, казалось бы, присуще умение остро и сильно раскрывать уклонение от нормы, комизм или трагикомизм этого уклонения. Необыкновенная сила чаплинской эксцентрики в том, что художник горьким смехом клеймит ненормальность нормы капиталистического миропорядка.

Эксцентрике может быть присуща и философская зоркость и психологическая глубина и обобщающая мысль, — вот чему учит Чаплин.

В следующей статье мы рассмотрим, как шла эволюция эксцентрики у Козинцева и Трауберга.

Кадр из фильма Чарли Чаплина «Малыш» (1920 г.). На фото — Чарли Чаплин и Джекки Куган

Жанровые проблемы музыкального фильма

Бела Балаш

ЭКРАНИЗАЦИЯ ОПЕРЫ И КИНООПЕРА

Экранизация оперы, т. е. заснятой на экране классической оперы, и киноопера, т. е. опера, сочиненная специально для кино, — это два различных жанра, имеющие разные задачи и разные стилевые принципы.

Экранизация классической оперы хоть и является важной задачей для кинематографии, но ничего нового в развитие киноискусства не вносит. Эта задача разрешается, так сказать, исключительно с целью пропаганды оперной культуры.

Чтобы понять, какие творческие и технические вопросы приходится в данном случае разрешать, прежде всего следует помнить, что мы в самом буквальном смысле этого слова снимаем оперу. Другими словами, мы не перерабатываем оперного либретто в форму, наиболее пригодную для фильма, лишь после этого присоединяя к нему оперную музыку. Мы не можем делать того, что обычно делается при переработке романа или драмы, которые в случае умелой интерпретации на экране приобретают совершенно новый, кинетический стиль. Конечно, это было бы художественно оправдано. Но все же это невозможно. Для экранизации классической оперы надо заснять настоящую оперную постановку, в которой декорации хотя и могут быть шире, свободнее, «естественнее» обычных оперных декораций (так же как например в Зеленом театре), но все же должны быть декорациями, характерными для сценической площадки.

Это противоречит основным принципам киноискусства, потому что здесь получается изобразительная и звуковая фоторепродукция театральной постановки. Неужели это действительно так и должно быть? Неужели нельзя найти чисто кинематографического разрешения оперного спектакля?

Прежде чем ответить на эти вопросы, я хочу заметить, что даже в качестве простого средства репродукции и размножения кинематография выполняет здесь чрезвычайно важную, достойную и отнюдь не легкую функцию, а именно она популяризирует среди миллионных масс классическое оперное искусство в лучшем его воспроизведении. Однако даже такая кинематографическая репродукция все же не должна стать механическим фотографированием оперы. Несмотря на то, что такие фильмы отображают не натуру, а оперную постановку, последнюю можно осуществить при помощи техники кино, разнооб-

---

«БОЛЬШОЙ ВАЛЬС»

Сценарий—Вальтер Рейх и Самуэль Гоффенштейн. Режиссер Жюльен Дювивье. Оператор Жозеф Руттенберг. На фото — арт. Фернанд Граве в роли Иоганна Штрауса

разных средств кадровки, ракурса и монтажа — в плане творческого применения кинематографических средств. Разве не снимали раньше эпизоды в театре, варьете или в цирке для включения их в кинокартину? Иногда иронически, а подчас и серьезно, в подобных фильмах воспроизводили стиль театра. Но это делалось кинематографическими средствами. Точно так же опера должна оставаться оперной постановкой, заснятой при помощи всех специфических художественных средств кино.

Теперь разберем принципиальный вопрос: почему же она должна все-таки остаться оперной постановкой? Да прежде всего потому, что музыка, которую мы можем сокращать, но не имеем права менять, была создана с расчетом на определенную, сугубо стилизованную драматическую форму. И эта музыка словно срастается с определенной драматургической структурой. Когда в опере два героя с обнаженными мечами стоят друг против друга и в продолжении получаса поют друг другу арии, повторяя при этом три-четыре раза один и тот же напев, то это терпимо лишь постольку, поскольку передает исторический стиль старой оперы; как таковой, он может даже воздействовать на публику наших дней. Но в таком случае нельзя допустить противоречий между такой стилизованной дуэлью и нестилизованной, заснятой на натуре, кинематографической обстановкой. Например, эпизод из оперы, который по привычке воспринимается вполне естественно в обстановке «неестественного», условного леса, неминуемо произведет на нас странное, смешное впечатление, если перевести его в обстановку настоящего, естественного леса, ибо именно в последнем случае бросилась бы в глаза «неестественность», т. е. стилизованность самого действия.

Это не значит, что подобный эпизод нельзя снимать на натуре. Киноискусство может стилизовать также и натурные съемки и, наоборот, на сцене или в киностудии можно построить натуралистические декорации. Не в этом дело. А дело в том, что основной принцип киноискусства—иллюзия воплощения в кадре подлинной действительности — противоречит тем принципам сюжетной и драматургической стилизации, которых приходится придерживаться в старых операх из-за их музыки. В фильме же, воспроизводя киноопереу, можно показать самый «неестественный» стиль как настоящую действительность. Причем оперную постановку в фильме можно передать гораздо пышней, грандиознее, чем оперу на самой крупной театральной площадке в мире. Можно построить декорации больших размеров, больших масштабов и т. д. Итак, пусть это будет более просторная сцена, сцена, скажем, Зеленого театра, но все же сцена, а не природа.

Проблема природы и естественности в оперном фильме — это не только проблема декораций, но и мизансцен и актерской игры. Зафиксированный в классической музыке диалог нельзя менять. Этот неестественный стилизованный диалог и должен быть поставлен в стилизованной форме (уже не говоря о том, что сам факт разговора людей при помощи пения представляет собой крайнюю стилизацию). Все это вполне доступно на сцене, но совершенно не допустимо в фильме. Кроме того, мимика певца обусловлена неизбежной техникой пения, рассчитанной не на зрителя, а в первую очередь на слушателя. Певец придает своему рту соответствующую форму, чтобы петь благозвучнее, а вовсе не для того, чтобы лучше передавать мимические нюансы. Расстояние сцены от зрителя делает все это вполне возможным в театре. В фильме это производит отталкивающее впечатление.

Тут надо подчеркнуть, что наличие у героя прекрасного голоса и законченного искусства петь тоже является фактом «неестественным» и немедленно разоблачает профессионального певца. Не случайно, что во всем мире отказались от создания музыкальных кинокартин с участием первоклассных певцов, потому что такие певцы, выступая в фильме, прежде всего, обычно играют свою привычную и настоящую роль, т. е. роль певца. Так называемые не «вышколенные», не особенно хорошие, не особенно сильные голоса на экране звучат гораздо естественнее, ближе к человеческому голосу и приятнее. Разумеется тут необходимо соблюдать абсолютную музыкальную точность, выразительность исполнения. Огромному успеху Марлен Дитрих не помешало то, что она пела без голоса. А Франческа Галль разве певица?

В фильме это очень хорошо. Однако, нельзя допустить, чтобы Франческа Галль или Марлен Дитрих исполняли роль Татьяны в «Евгении Онегине» Чайковского или роль Кармен в опере Бизе. В данном случае самое важное — совершенство музыкального исполнения. И при экранизации классической оперы следует исходить из данного требования и приспособляться к нему. Таким образом остается лишь один выход, а именно: не пытаясь претворять старые, противоречащие стилю кино, классические оперы в кинематографические произведения, создавать хорошие оперные постановки на экране, применяя для этой цели разнообразные средства кинематографической постановочной техники и выразительности.

Такие постановки вряд ли способны внести что-нибудь в сокровищницу искусства кино. Как сказано выше, их задача — это прежде всего популяризация оперы, музыкальной культуры. И в этом отношении они, несомненно, очень полезны. Значение подобных фильмов не ограничивается тем, что они дают возможность огромным массам зрителей ознакомиться с первоклассной музыкой, оно заключается и в том, что с помощью средств кинематографа можно достигнуть большего художественного успеха оперной постановки. Тот факт, что опера производит большое впечатление, объясняется прекрасной музыкой: этот успех достигается вопреки драматургии и мизансценам оперы, которые терпимы лишь как традиционная условность. Но это условность старой школы, которую наша молодежь, прошедшая другую школу, имеющая иные вкусы, уже не воспринимает больше в полной мере. Старые, так часто осмеянные, по существу довольно нелепые мизансцены не могут быть изменены в силу их теснейшей связи с музыкой. Но в кино при помощи монтажа их можно в значительной степени улучшить.

В то время, как в опере хор вынужден стоять целые полчаса на одном месте и что-то петь, в киноопере он не обязательно должен оставаться на неподвижной точке. Он может появиться в фильме в тридцати различных кадрах, ритм смены которых значительно точнее и выразительнее подчеркнет ритм музыки, чем все жестикуляции хора на оперной площадке. Когда тенор поет длинную арию, великолепно исполненную им в музыкальном отношении, но не доведенную им до конца в отношении актерском, то в кинематографическом воспроизведении данной сцены актер не обязательно должен все время стоять перед зрителем. Камера будет фиксировать и показывать объекты, о которых говорится в арии тенора. Сценическая площадка, хотя и остается стилизованной оперной площадкой, но в фильме не обязательно иметь перед глазами всю сцену со всеми ее статическими мизансценами на протяжении целого эпизода.

Разбивая фильм на кадры, режиссер ведет глаз зрителя от одной сценки к другой; даже музыку он толкует оптически: изобразительный ритм фильма сопровождает музыкальный ритм.

Для кинематографического воспроизведения оперы пока потребуются кое-какие сокращения. Я говорю «пока», потому что вовсе не считаю установленную для киносеанса норму времени — полтора-два часа — железным законом. Более того, я глубоко уверен, что именно в целях показа оперы на экране будут организованы сеансы, занимающие целый вечер. Но для этого требуются условия, которыми кинематограф еще не обладает. Вот почему мы сейчас стоим перед конкретной задачей сокращения классической оперы.

Для меня нет никакого сомнения, что сокращения эти должны быть сделаны опытным музыкантом и именно с музыкальной точки зрения. Ведь мы снимаем оперное произведение ради его музыки, а не ради менее ценного, а иногда и совершенно не ценного сюжета. После музыкального сокращения и в соответствии с ним должны быть произведены драматургические сокращения. И это, конечно, задача сложная. Нельзя допустить, чтобы ощущались купюры в музыке или драматургии фильма. Иногда поэтому приходится органически перестраивать сюжет, но так, чтобы не пострадали ни идея оперы, ни ее образы. Эпизоды, которые сохранились в музыке, разумеется, должны оставаться и в сюжетной обработке.

Это тяжелая работа, для которой нужны мастера драматургического искусства и не менее квалифицированные мастера искусства музыкального. Вообще оперный фильм ставит перед режиссером, дирижером, оператором, да и перед всем коллективом не менее крупные творческие задачи, чем любой другой фильм, несмотря на то, что в конце концов он все же явится воспроизведением оперной постановки.

Поднимая вопрос о киноопере, мы принуждены говорить о предмете еще не существующем. Фильмы с музыкой, даже с большим количеством музыки, существуют уже очень давно. Кинооперетта, киноревю, музыкальный фильм представляют собой художественные жанры, всегда пользовавшиеся большой популярностью и ставшие и в советской кинематографии особенно популярными благодаря режиссеру Александрову и композитору Дунаевскому. Право на существование этих жанров и их специфические методы, повидимому, никогда не являлись проблемой ни для художника ни для теоретика, так же, как и для публики.

Проблема же киноопер, напротив, всегда казалась неразрешимой. Было сделано несколько попыток создания киноопер. Но, несмотря на участие в них лучших певцов, они производили нелепое и смешное впечатление. Почему это происходило?

Чтобы это понять, нужно сперва установить существенное различие между киноперой и названными выше видами музыкальных фильмов.

Конечно, дело не в относительном количестве музыки. Бывают ведь оперы, в которых вперемежку разговаривают, и бывают оперетты, в которых очень мало говорят. Решающим для жанра является роль музыки в фильме, ее драматургическая функция.

В оперетте, в ревю, в музыкальной драме (следовательно, и в кинематографических вариантах этих жанров) поются песни. Действующие лица выражают свои чувства в песне в соответствии с ситуацией, в соответствии с настроением. Это может происходить и в жизни. В этом нет ничего условного, ничего стилизованного. В крайнем случае песни звучат нарочито, но не неправдоподобно.

Но в опере (следовательно, и в киноопере) действующие лица не только поют песни, но и поют, разговаривая друг с другом. Они не только иллюстрируют песней свои чувства: музыка является важнейшей и — в большинстве случаев — даже единственной формой выражения их чувств.

Они не поют песню «à propos», соответственно данной ситуации, а ситуация раскрывается в их пении.

В оперете и в музыкальной драме песня тоже может нести драматургическую функцию. Например, песня может служить сигналом к действию, или персонажи по песне узнают друг друга, или человек, потерявший мужество и надежду, услышав песню, может снова воспрянуть духом. Песней можно и убить, как в «Сказках Гофмана», где песня убивает чахоточную певицу.

Но в таких случаях песня применяется, как нечто замкнутое в себе, как готовый музыкальный кусок. Это средство — почти реквизит. Такая песня может стать поводом для возникновения всей драматургической ситуации, но сама песня не возникает из драматургической ситуации. Она не родится «на наших глазах». Она, так сказать, существовала уже раньше и только теперь была применена. Песня может двигать действие. Но в самой песне действие не движется.

В хорошей опереттe песни характеризуют персонажей, которые не поют. Но в опере характеры создаются и обрисовываются музыкой. Эти характеры развиваются музыкально и их конфликты происходят в музыке. В оперетте, в музыкальной драме музыка написана для вещи, в опере же вся вещь существует для музыки.

С кинематографом музыка связана гораздо органичнее, чем с театром. Очень многие песни совсем лишены музыки. Но музыка была необходима для немого кино, она необходима и в звуковом, потому что театральная музыка всегда обладает мелодраматическим характером, т. е. она придает сцене особо торжественный или лирически приподнятый характер. Она и применяется только тогда, когда такое настроение эпизода должно быть особенно подчеркнуто. Но музыка к немым сценам фильма вообще не производит торжественного или лирического впечатления, если сама сцена не имеет особо торжественного или лирического содержания. Даже для самых сухих научно-популярных фильмов музыка представляется нам необходимой. Кажется, что она структурно принадлежит к каждому кадру, как свет и тень.

На нас неприятно действует отсутствие музыкального сопровождения к немым фильмам.

Это имеет физио-психологическое основание. Музыка является для фильма не только дополняющим эмоциональным выражением, но как бы дополняющим третьим измерением.

До тех пор, пока зритель слышит сопровождающую фильм музыку, он не осознает, что черно-белое и не стереоскопическое киноизображение — двухмерно и что оно не дает настоящей глубины. Эти изображения дают иллюзию реальной живости. Но в тот момент, когда подвижные картины действительно становятся немыми, они кажутся глазу плоскими, словно внезапно обескровленными тенями.

Причина заключается в том, что при восприятии живой действительности работают по крайней мере два чувства. Каждое почти без исключения оптическое впечатление сопровождается и акустическим, даже если оно и не осознается или действует, как тишина. Выключение всех других чувств, кроме оптического, т. е. восприятие посредством одного органа, с физио-психологической точки зрения не естественно. Отсюда возникает абстракция и впечатление нереальности. Правда, и живопись или неподвижная фотография тоже не сопровождаются музы-

кой. Но они и не должны создавать зрителю иллюзию чего-то живого. Их немота соответствует их застывшей неподвижности. Но естественное движение кинематографических кадров создает иллюзию чего-то живого и именно это оптическое впечатление живости находится в противоречии с безмолвием и немотой.

Опыт показал, что почти безразлично, какая музыка сопровождает фильм. У большинства зрителей музыка вовсе не доходит до сознания. Зритель ее даже не замечает. Но он тотчас же замечает, когда она прекращается. Это является доказательством того, что музыка в кино несет не только художественную функцию.

Музыка необходима для живого и естественного впечатления от фильма, создавая в нем только атмосферу, являясь «третьим измерением», акустическим фоном, но едва она доходит до сознания, как сразу разрушает живое и естественное впечатление от фильма.

В этом состоит парадоксальность киноопер. Когда я говорил о проблеме экранизации театральных опер, мне уже пришлось проанализировать это противоречие. Пропетые диалоги, пропетые драматические поступки не являются «натуральными», но сильно стилизованными, очень условными способами изображения действительности. Посредством пения, являющегося средством общения между людьми, посредством музыкально выраженных конфликтов можно передать глубочайшую истину и сущность действительности самым реалистическим образом. Но это все-таки останется не «натуральной», а стилизованной, условной формой.

И эта стилизация находится в неразрешимом противоречии с нестилизованностью киноискусства. Поэтому всякая попытка создания фильма в стихах, т. е. в форме стилизованного языка, была до сих пор обречена на неудачу.

Сценические декорации обычно бывают стилизованными. Они условны и никогда не претендуют на то, чтобы казаться не сценой, а действительностью. Тот простой факт, что в театре занавес, рампа, кулисы находятся всегда в поле зрения, сделал бы такую иллюзию с самого начала невозможной. Но в театре эта иллюзия зрителю не нужна, он может все же получить полное художественное впечатление. В отличие от этого в кино необходима иллюзия того, что мы видим изображение непосредственной действительности. Как только мы замечаем, что это — декорация, всякая иллюзия пропадает. Пусть мы увидим фантастический сказочный мир, но только не условный, не стилизованный. Только не кулисы.

Люди, которые естественно двигаются в естественной обстановке и пением разрешают друг с другом серьезные и неотложные дела, производят бесконечно смешное впечатление. Поэтому театральные оперы могут быть экранизированы только как театральные спектакли, т. е. когда обоснована их неестественная стилизация.

Конечно, можно было бы и для киноопер, специально написанной для экрана, сконструировать раму, которая бы до некоторой степени объясняла музыкальную стилизацию и делала бы ее приемлемой. Но это не было бы разрешением проблемы.

Вопрос заключается в более глубоком противоречии, нежели в формальном противоречии между стилизацией и «естественностью» — в противоречии между продолжительностью мимико-жестикуляционного и музыкального выражения чувств.

Самое глубокое чувство, сложнейшее душевное состояние появляется, как одно выражение, как единая мимическая игра на лице, появляется как осанка, как жест, которые должны длиться всего несколько секунд, чтобы стать для зрителя ясными и понятными. Но для того, чтобы этому же чувству, этому же внутреннему состоянию дать мелодическое выражение, композитору нужно много фактов, нужны музыкальные фразы, а иногда целые арии. Прежде чем музыкант справится с выражением какого-нибудь чувства, персонаж в фильме, двигающийся с естественной живостью, давным-давно закончил его мимическое выражение. Задержанные длительностью музыкального выражения, не только мимика и жест, но и сама психология персонажей приобретают характер съемки рапидом. Рихард Вагнер не без основания требовал от своих певцов медлительно-торжественного стилизованного движения. Но в «естественной» атмосфере кино это было бы невозможно.

Даже античный стилизованный язык гекзаметра был связан на сцене с хождением на котурнах. И возникшая в конце XVI века во Флоренции опера показывает, что первоначально все попытки были устремлены на то, чтобы только найти декламационный стиль античной трагедии, для чего был введен речитатив.

Вопрос о том, почему такое стилизованное замедление движения возможно на сцене и невозможно в кино, имеет еще более глубокую причину. Когда, например, в вагнеровской опере Летучий голландец впервые встречает Сенту, то оба они останавливаются, как вкопанные, неподвижно друг против друга. Сцена длится почти двадцать минут. И все же она не производит впечатления окаменевшей и мертвой, напротив, она кажется полной высшего напряжения, которое, непрестанно нарастая, доходит до предела. В буре оркестра мы слышим внутреннее движение обеих неподвижных фигур.

В кино же музыкальное движение не заменяет оптического движения.

Разумеется, и в фильме возможны паузы в движении, и неподвижностью можно выразить многое. Но недолго. Этому не поможет и оживленнейшая техника монтажа. Неподвижный кадр становится как бы окаменелым.

Я знаю, что человек на сцене живет, даже если он стоит неподвижно. И именно поэтому такая неподвижность может производить особо интригующее и волнующее впечатление. В особенности, если музыка при этом дает почувствовать внутреннее движение и жизнь (вспомните парализованную старую женщину в «Терезе Ракен» Эмиля Золя). В кино же у зрителя нет действительно живых людей. Перед нами ведь не люди, а только их изображения на экране. И если изображение останавливается, оно делается мертвым.

Вытекает ли отсюда, что киноопера невозможна? Нет. Хорошо было бы знать, какие следует разрешить при этом проблемы. Есть вид кинофильма, который наталкивает нас на их разрешение. Зритель мультипликационных фильмов не требует от гротескного рисунка непременно «естественного» выражения. Нарисованный кадр сам стилизован, т. е. условен. Следовательно, для того чтобы сделать стилизованную форму оперы приемлемой для сегодняшнего зрителя, необходимо, повидимому, испробовать стилизацию и оптических форм. Это вовсе не обязательно должно быть сделано так, как например, в фильме Веселые ребята. В сцене любовного дуэта ночное небо, усыпанное огромными звездами, и силуэт дерева совершенно сознательно стилизованы под сентиментально-романтическую картинку. В данном случае это сделано пародийно. Это как бы пейзаж в кавычках. Но и без всякой иронической тенденции в кино можно создать ту дистанцию между зрителем и картиной, которая отделит условный мир искусства с его особыми законами от знакомого нам «естественного» мира и которая тем

не менее не помешает правдивому отражению действительности.

Но эта формальная дистанция между нашим обыкновенным естественным миром и стилизованным миром искусства должна была бы быть прежде всего мотивирована дистанцией содержания, исходя из вкуса сегодняшнего советского зрителя. Я полагаю, что сказки, легенды и вообще фантастические сюжеты легче могут быть использованы в качестве материала для киноопер, нежели, например, события сегодняшнего дня. Полагаю также, что первые попытки следовало бы сделать в этом направлении.

Киноопера осуществила бы старую мечту художников и теоретиков искусств: идею о синтетическом произведении искусства. О произведении искусства, которое органически соединяет в себе все искусства. Рихарду Вагнеру, который на своей байретской сцене наиболее сознательно стремился к этой цели, не удалось соединить в органическое и гармоничное единство драму, музыку, живопись и архитектуру. Его дискуссии с художником Арнольдом Бёклиным являются ярким свидетельством этого. На сцене этому единству препятствует неразрешимое противоречие между живым актером и мертвыми кулисами, противоречие между реальной перспективой сценического пространства и нарисованной перспективой задника. Действительные живописные ценности не могут быть созданы на сцене.

В единственном «кадре» сценического четырехугольника каждое движение постоянно разрушает композицию картины.

В кино этих противоречий нет. Актер и его окружение равным образом являются элементами самой картины. В кино нет двух различных перспектив. Также и ритм монтажа можно подогнать к ритму музыки.

Кино уже теперь является синтетическим искусством.

КИНООПЕРЕТТА

Жанр оперетты, игры с пением, опирается в кино на старую традицию. Буржуазному кино не приходилось разрешать никаких серьезных проблем. Напротив: поверхностное и лживое подслащивание действительности, имевшее место в большинстве буржуазных фильмов, создало тот стиль, который даже без музыки и танца уже сам был «опереточным стилем», а с введением их стал только откровеннее. В этом стиле не было претензий на правдивое изображение действительности. Буржуазной киноопереттe не надо было разрешать и трудных формальных проблем. Ведь если люди нормально разговаривают друг с другом, то нет ничего неестественного в том, что они иногда и песни споют. Даже если они это делают слишком часто, то и тогда это воспринимается не больше, как возможное преувеличение. Здесь не возникало еще никакого непреодолимого противоречия с естественным окружением в фильме.

Иначе и глубже была поставлена задача музыкальной кинокомедии и советской оперетты у нас. Решение этой задачи, кажется, нашли режиссер Александров и композитор Дунаевский.

Задача заключалась в том, чтобы использовать искусство легкой шутки, умиления и зрелищной занимательности, оставшиеся по наследству от буржуазной оперетты, для советской идеологии и советской тематики. Было бы преждевременным утверждать, что коллектив Александрова и Дунаевского со своими первыми музыкальными комедиями эту проблему до конца разрешил. Но успех этих комедий у массового зрителя доказывает во всяком случае, что направление поисков было намечено правильно.

Самое интересное и поучительное при этом то, что жанр оперетты, который в капиталистическом кинопроизводстве был опошлен и скомпрометирован, в советской оперетте снова стал возможным, так как приобрел новое содержание, новое значение.

У многих до сего дня живо недоверие к этим перенесенным на советскую почву джаз-опереттам с их слащаво меланхоличными танго, веселыми фокстротами, акробатическими сенсациями, блестящими ревю и коронным «боевым номером» стар (героини-«звезды»).

Но надо побороть предрассудок, укоренившийся в нас так глубоко, потому что он опирается в конце-концов на правильное осуждение практики буржуазной кинооперетты, — предрассудок, связывающий нас по рукам и мешающий непосредственному свежему творчеству. «Если двое делают то же самое, то все-таки это не одно и то же». Так звучит в устах народа та мудрость, которую Маркс сформулировал научно и которую он назвал «изменением функции». Под этим подразумевается то, что один и тот же факт в разных исторических и социальных условиях получает совершенно иное значение и имеет иное воздействие.

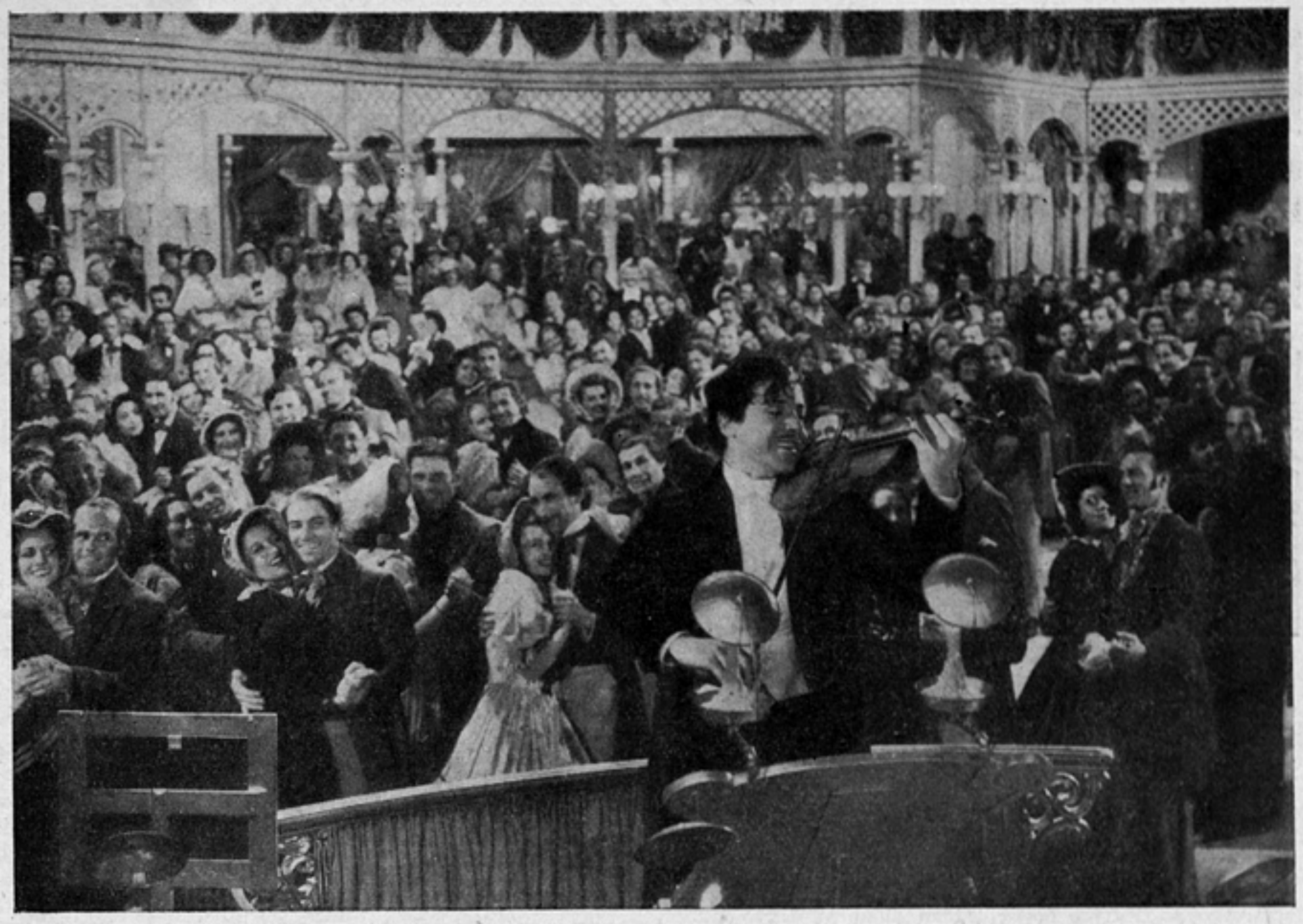
Мы, например, всегда воспринимали неизбежный «happy end» американских картин, как нечто ложное. Но такой же неизбежный «happy end» советских картин нам нисколько не мешает. Почему? Да, потому, что этот «happy end» не является ложным. Оптимистическая перспектива жизни, которая внушается счастливым концом картины, не соответствует зарубежной действительности. Она должна лишь отвлечь от безысходности, от безнадежности этой действительности — вот функция «happy end» за рубежом. Та же самая оптимистическая перспектива «happy end»'а в стране социализма является выразителем этой действительности. Здесь функция «happy end» изменилась. Картина Цирк кончается веселым пением и шествием по Красной площади. Такой счастливый конец, что счастливее и не придумаешь! Но эта сцена вовсе не надумана. Эта в известном смысле — лишь простая фотография той действительности, которую мы переживаем два раза в год.

А как обстоит дело с настроением умиления? Должно ли оно отпасть в советской киноопереттe, как нечто само по себе негодное?

Нам претило в буржуазном искусстве то, что оно фальсифицировало, вуалировало черную действительность. Не слезы были плохи, а было плохо то, что вызваны они были песком, которым нам засыпали глаза.

В советском же кино нас никто не хочет обманывать. Мы спокойно можем предаваться сладостно нежному упоению. Это одно из проявлений нашей человечности пролетарского гуманизма. В фильме Цирк показано великолепное цирковое ревю с сотнями женщин, факелов, вертящимися колесами, блестящими огнями. Все это было нам не по вкусу, когда мы видели это в буржуазных ревю. Почему же так? Разве такая пантомима не может быть прекрасна сама по себе с формально декоративной стороны? Конечно, может. Но нам это великолепие блестящего ревю было принципиально враждебно, потому что нам было ясно, что этот яркий блеск должен прикрыть мрак нищеты. Великолепие, красота были не для нас.

Это было великолепие врага. Но если в Цирке групповой танец показан с такой фантазией, вкусом и чувством формы, почему же советский зритель не должен радоваться этим подвижным формам застывшей музыки? Если это великолепие, то это свое собственное великоле-



«БОЛЬШОЙ ВАЛЬС»
Сценарий—Вальтер Рейх и Самуэль Гоффенштейн. Режиссер Жюльен Дювивье. Оператор Жозеф Руттенберг. На фото — арт. Фернанд Грава в роли Иоганна Штрауса

пие, если это красота, то это своя собственная красота. Советского зрителя не нужно ослеплять блеском. Он просто должен получить эстетическое удовольствие в своей жизни, ставшей радостной и веселой.

У нас нет оснований для развития аскетических вкусов. Мы не собираемся предоставить буржуазному искусству монополию на блеск и красоту!

ЭПИЛОГ К «БОЛЬШОМУ ВАЛЬСУ»

Все отшумело, — и не одни только вальсы Штрауса продолжают звучать в ушах. И в глазах (их следует только закрыть) продолжают звучать: видимая глазу ритмичность движений и монтажа, размах мелодии, превратившаяся в картину музыка. И то, что продолжает так звучать, содержит, конечно, самое существенное.

Когда таким образом вспоминают Большой вальс, то временами кажется, что воспоминание погружается глубоко в прошлое.

Возникает воспоминание о давно прошедших временах немого кино. Воспоминание о тех волнующих «специфически кинематографических» переживаниях, о которых почти уже забыли в годы звукового кино. Несомненно: поражающе новое в этом фильме Дювивье — это старое, возрожденное и реабилитированное им.

Я подразумеваю крупные планы. Я подразумеваю те лица (даже части лиц), которые, заполняя весь кадр, одной своей выразительностью ведут друг с другом длинные, молчаливые мимические диалоги, — когда Штраус и Карла Доннер, музицируя, смотрят друг другу в глаза.

Мы знаем: снятое крупным планом лицо было когда-то важным открытием немого кино. Видимое до мельчайших оттенков, выражение лица придавало немому кино психологическую и лирическую глубину даже без применения слов. Более того. Это было «спецификой», невозможной для сцены и дававшей кино гордое право быть самостоятельным искусством, подчиненным собственным законам. Ведь оттенки мимики лица, снятые крупным планом, могут выразить много такого, чего нельзя передать словами (так же, как и музыка).

С появлением звукового кино эти крупные планы, однако, почти совсем исчезли с полотна. Внешней, чисто оптической причиной было то, что снятый крупным планом говорящий рот делает неприятные гримасы и, кроме того, невыразителен для глаза. Я уже писал в «Видимом человеке», что речь в фильме (тогда существовало ведь только немое кино) должна быть ясна глазу, а не уху. Ведь речь в немом кино — это смена выражений лица и мимика.

Артист мог сказать этим очень многое. Только не словами. Когда говорящий (писал я в «Видимом человеке» 1921 г.) хочет быть понятным для слуха, когда его губы формируют ясные звуки, — рот теряет свою оптическую выразительность и становится неясным для глаза.

Так как я в то время исходил только из практики немого кино, то, по моей теории, крупный план и «речь для глаза» являлись существенным элементом стиля ис-

«БОЛЬШОЙ ВАЛЬС»

Сценарий — Вальтер Рейх и Самуэль Гоффенштейн. Режиссер Жюльен Дювивье. Оператор Жозеф Руттенберг.

На фото в центре — арт. Фернанд Граве в роли Иоганна Штрауса

кусства кино вообще. В звуковом же фильме артист должен был говорить отчетливо для уха и формировать губами ясные звуки, ибо он произносил слышимые слова. Это была уже не тонкая мимика лица, предназначенная только для восприятия зрением, и это стало неприятным для глаза.

Исчезновение крупного плана, как общепринятого важного выразительного средства кино, имело, однако, еще одну глубокую внутреннюю причину. Как я уже говорил, тонко диференцированная мимическая игра придавала немому кино психологическую и лирическую глубину. Снятые крупным планом лица показывали, что происходило в глубине души человека. У немого кино не было другой возможности это показать. Так как немое кино было лишено слов, как средства выразительности, оно развило другое выразительное средство — жест и мимику — до высокой степени диференциации. И пока мы не подозревали о будущем звукового кино, мы думали, что в этом заключается особый путь и основной закон искусства кино.

Звуковое кино, однако, владеет словом и его накапливаемым тысячелетиями богатством выразительных возможностей. Для звукового кино выражения лица и мимика — не единственные формы выражения психологической и лирической глубины. Звуковой фильм может обойтись без крупного плана.

При быстром развитии звукового кино мы вскоре почувствовали, что высокодиференцированная оптическая выразительность немого кино хотя и является достоинством, но достоинством, вытекающим из необходимости. У слепого слух, конечно, сильнее развит, чем у нормального человека. Но это развитие вытекает из известного несовершенства. Жесты и мимика у глухонемых более диференцированы, чем у здоровых людей. Но это — гипертрофия, вызванная сверхкомпенсацией недостатков.

Нам, конечно, было жаль, что в звуковом кино пропала значительная часть оптической выразительности. Но все же это было здоровое, нормальное, необходимое развитие кино, приведшее, между прочим, и к более редкому применению крупного плана. Одно время мы думали, что это вызвано только недостаточным развитием еще молодого звукового кино, которое должно было пожертвовать «достижениями» немого кино, и что на более высокой ступени развития нам удастся вновь ввести в звуковое кино эти специфические выразительные средства немого кино. Но вскоре отход от оптического формализма традиций немого кино стал более сознательным. Ибо выразительные средства, в которых уже не нуждаются для выявления содержания, становятся формалистическими забавами. Чем более быстро развивающийся сценарий становится особым видом литературы, равноценным драме, тем более излишним (а потому мешающим) становится в фильме бессловесный (а потому нелитературный) крупный план.

Как же попадают вдруг в Большой вальс целые серии продолжительных крупных планов? Почему они не мешают? Почему они не кажутся устарелыми и формалистическими? Неужели они стали там вдруг необходимыми? Почему?

Ответ ясен и подтверждает только непосредственное чувство каждого зрителя. В Большом вальсе лица, снятые крупным планом, органически необходимы, так как они выражают то, что нельзя выразить словами. Не ради простого формалистического эксперимента возрождает Дювивье старые формы немого кино. Само содержание требует крупных планов, так как тончайшей диференцированной мимикой нужно выразить нечто, что — несмотря на словесные диалоги — нельзя сказать словами. Это — переживания музыки.

Этот мотив впервые является центральной темой произведения и поэтому это — новое содержание, требующее старых форм. Ибо одними словами выразить музыкальные переживания нельзя. Но они ясно видны на озаренных музыкой лицах.

Но ведь впечатление, производимое музыкой, уже не раз изображалось в картинах. Конечно — при помощи нескольких лиц, выхваченных из публики аппаратом, с их мечтательным или растроганным выражением, а не пассивно сопровождающих музыку выразительной мимической игрой, вырастает движение мелодии как событие. В этой картине публика на концерте, в

казино или в театре восторженно слушает музыку Штрауса; но такое впечатление, производимое музыкой, казалось бы, показывалось в фильмах часто. Даже Польди, жена Штрауса, которая, конечно, слушает его музыку всей душой, не заслуживает и не удостаивается крупного плана. Она переживает музыку только пассивно. Здесь в фильме нет ничего нового. Большой вальс, однако, показывает нам активные музыкальные переживания двух людей, переживания, из которых зарождается музыка. Не чужая, законченная, приходящая извне музыка действует на Иоганна Штрауса и на Карлу Доннер. Эта музыка — их внутреннее переживание, как счастье или горе, любовь или ненависть. И это не выраженное музыкой счастье, горе, любовь, ненависть, а это именно специфическое переживание самой музыки. Большое человеческое переживание, впервые нашедшее свое выражение в этом фильме.

Когда Штраус и Карла Доннер смотрят друг на друга во время музицирования (два больших артиста, изображающие их), тогда в перекликающихся крупных планах выражается глубокое творческое сопереживание композитора и певицы, дирижера и солистки.

Это — сопереживание, подобное любви. Но то, что это была не любовь, а музыка, что смешение этих чувств привело к кризису, но все же не к трагедии, — в этом именно и содержание Большого вальса. Поэтому это не «музыкальный фильм», в котором «встречается» музыка (в лучшем случае несущая драматическую функцию), но значительный фильм, в котором творческое музыкальное переживание служит темой, подобно тому, как например, центральной темой «Ромео и Джульетты» является любовь, а «Отелло» — ревность. Но для изображения этой темы стали необходимыми выразительные средства старого немого кино.

«БОЛЬШОЙ ВАЛЬС»

Сценарий Вальтер Рейх и Самуэль Гоффенштейн. Режиссер Жюльен Дювивье. Оператор Жозеф Руттенберг. На фото на первом плане (слева направо) — арт. Фернанд Гравэ в роли Иоганна Штрауса, арт. Милица Корьюс в роли Карлы Доннер, арт. Хуг Гербер в роли музыкального издателя Хофбауэра и арт. Луиза Райнер в роли Польди

О киноискусстве и научном кино*

Н. Жинкин

В своей статье «Вопросы теории учебного кинематографа» ** Б. Толль поучает всех творческих работников научной кинематографии и просвещает их в истинах самоочевидных, что математика — это наука, а живопись — искусство, что наука отличается от искусства, что художественные фильмы — это совсем не то, что научные и т. п. Б. Толль полагает, что он рассеивает страшный мрак, в который будто бы погружены умы работников научной кинематографии. Читателю, не знакомому с существом вопроса, может показаться удивительным, как это никто до статьи Б. Толля не догадался, что вопрос о том, искусство учебное кино или нет, решается так просто, так примитивно.

Но, к сожалению, дело обстоит гораздо хуже. В статье Б. Толля звучит не столько деланная наивность, сколько призыв к упрощенчеству, грубому примитиву, к движению вспять.

Б. Толль не только разъясняет, почему научное кино не искусство, но и объясняет, откуда появилась вредная, по его мнению, идея о том, что научное кино — искусство. Она находит, по Толлю, почву в скрытых традициях наших режиссеров, которые, аки волки — как ни корми, все смотрят в лес — в художественную кинематографию.

Кто дал право Б. Толлю строить такие смелые до риска догадки?

Спросите, тов. Толль, любого нашего режиссера, и он с негодованием отвергнет вашу диагностику. Почему режиссерам Николаи, Светозарову, Преснякову, Згуриди, Галкину, Угрюмову, Антонову, Чигорину, Клигман, Альтшуллеру, Павлову, Задорожному, выросшим вместе с научной кинематографией, вдруг придет «безумная мечта» уйти в художественное кино? Многие из перечисленных режиссеров получили высокие правительственные награды за отличную работу именно в научной кинематографии.

Научная кинематография — самостоятельная отрасль, она получила полное признание, перед ней раскрылись широчайшие перспективы. Надо жить отголосками «очаковских времен», чтобы учуять те «злостные тенденции», которые приводит как причину неверных теоретических идей Б. Толль. Но это понятно, ибо выводы Б. Толля построены на фильмах десятилетней давности.

Как же ставит вопрос автор критикуемой статьи?

Принадлежит ли научное кино к области искусства или нет?

Вопрос поставлен неверно и путано. О чем идет речь? О всей области, о всех категориях фильмов, о всех типах? Разве нет никаких жанровых особенностей у различных по заданию и теме учебных фильмов и разве можно так огульно ставить этот вопрос?

Разберемся по порядку.

Вот фильм Рукописи Пушкина. Разве, смотря этот фильм, вы не чувствуете дыхания Пушкина? Разве вы не мыслите вместе с ним, не живете его жизнью в самый замечательный момент творчества поэта, разве здесь исключительно оригинально, по особому, иначе, чем в художественном фильме, не создан образ Пушкина как взыскательного художника? Конечно, да. Как сделан этот фильм? Неужели кто-либо скажет, что впечатление, составляемое им, создано не средствами искусства? Ответ очевиден.

А Третьяковская галлерея? Когда вы смотрите этот фильм, перед вами не просто мелькают картины живописцев. Нет. Здесь очень богатый подтекст. За картинами вы видите в весьма сложном переплетении и старую Россию, и художников кисти, ее изображавшую, и нашу живую современность. Вы слышите звон колоколов крестного хода Репина и удалую и близкую песнь о тачанке.

Неужели тов. Толль скажет, что это — не искусство?

Тогда действительно путаница серьезная.

Но зачем запутывать других?

Почему мы утверждаем, что научно-популярные фильмы делаются средствами искусства?

Потому что эти фильмы преследуют не только узко учебные цели. Создавая фильм о стали, о первенцах социалистического строительства, мы хотим не просто сообщить о том, что там и там есть заводы и фабрики. Нет. Мы стремимся вызвать патриотические чувства. Мы хотим заразить энтузиазмом. Хотим организовать не только обмен знаний, но и воспитывать патриотические чувства у наших зрителей. Разве такое желание не правомерно? Разве не осуществимо оно в научном фильме?

А почему в фильмах о колхозе, о МТС, стахановцах-трактористах нас не может волновать утренний колхозный пейзаж и корабль полей — комбайн и дизельный трактор-гигант? Разве о достижениях социалистического хозяйства и культуры надо говорить безучастно?

Учебно-популярный фильм ставит перед собой не только учебные, но и воспитательные задачи. Он добивается их разрешения благодаря применению пластических выразительных средств кино, т. е. средств искусства, дающих единый сплав мыслей и чувств.

Дело обстоит не так, что, мол, хотите, товарищи режиссеры, пользуйтесь средствами искусства, а хотите — не пользуйтесь ими в научном кино. Нет. Мы совершенно сознательно выдвигаем задачу применения этих средств:

---

* В порядке обсуждения. В следующем номере «Искусство кино» будет помещен ответ Б. Толля.

** «Искусство кино» № 6, 1940 г.

только их использование позволяет создать фильм, оставляющий законченное впечатление.

А что нам предлагает Б. Толль?

Запретить режиссерам научного фильма пользоваться средствами искусства. Это, мол, не их дело, — всяк сверчок знай свой шесток. Лозунгом «Долой искусство из учебного фильма» Б. Толль пытается повернуть учебную кинематографию вспять, заставить ее отказаться от намеченных ею верных путей.

Нужно быть самому или очень холодным, ничего не понимающим в искусстве человеком, или очень далеким от научной кинематографии, чтобы выставлять такой по меньшей мере тормозящий тезис—подальше от искусства.

Возьмем фильмы иной категории. Вот Электронная лампа, Двигатель, Шасси тракторов. Являются ли они произведениями искусства? Нет. Однако, присмотримся к технологии производства этих фильмов.

Оказывается, что для изготовления таких «безэмоциональных фильмов» нужен художник-мультипликатор, нужна композиция кадра, иногда в них играет роль и композитор. А режиссер? Он должен быть обеспокоен не только тем, чтобы дать четкое построение фильму, эпизоду. Он должен заботиться о такой форме изложения, чтобы фильм был не просто понятен, но и интересен зрителю, т. е. легче воспринимался и легче усваивался. А это опять-таки достигается использованием средств киноискусства, пониманием пластических возможностей кинематографа.

Пусть полученный в конечном счете продукт (учебный фильм) — продукт особой категории, отличный от фильмов популярных, все же деятельность людей, его создающих, очень близка по приемам и по характеру к искусству.

Что же будет, если мы и здесь заставим режиссера, композитора, художника, мультипликатора забыть об искусстве? Мы собьем с толку людей, задача которых найти верные хорошие средства для воплощения научного содержания фильма, — средства, соответствующие задаче фильма как учебного пособия.

В школе пользуются как учебными пособиями иногда картинами по географии, истории, биологии. Эти картины заказываются художникам или используются полотна, ранее написанные другими художниками. И какой смысл отвергать или принижать профессиональные качества этих людей и их произведения? Наоборот, мы должны быть требовательны к их художественному вкусу, ибо их произведения воспитывают вкус нашей молодежи.

Но на этот счет Б. Толль имеет убийственный аргумент. Он иронически замечает, что анатомии лучше учиться по муляжам, чем по Венере Милосской. Спорить трудно, наблюдение правильное. Ну и что же? Ведь муляжи тоже делает художник, и от того, как он делает муляжи по анатомии, он не становится ученым анатомом, а остается, пусть скромным, но художником. Почему же мы откажем в этом звании режиссеру учебного фильма?

Пойдем дальше. Есть фильмы, которые уже совершенно не имеют никакого отношения к искусству, так же как и работники, делавшие их. Есть интересный фильм ВИЭМ о фагоцитозе, где техника кинематографической микросъемки использована как инструмент для фиксации интереснейшего явления. Для съемки такого фильма не нужно режиссера и даже оператора, необходимо только овладеть техникой микросъемки; главная работа чисто научная — в изыскании объекта съемки и в его препарировке. Полученное произведение можно назвать замечательным фильмом, имеющим большое научное значение, но совершенно не относящимся к предметам искусства.

Этим мы подчеркиваем, что и мы не считаем, что всякий фильм должен быть произведением искусства или создаваться средствами искусства.

Дело в том, что фильм, в том числе и научный, м о ж е т быть искусством. Это зависит от задачи, которая поставлена перед фильмом.

То обстоятельство, что научная кинематография сегодня еще не полностью нашла свой стиль работы, не определила своеобразия тематики и не использовала всех замечательных средств, которыми располагает кино, не дает основания отрывать ее от всей кинематографии, как области советского искусства.

И независимо от того, хочет ли этого Б. Толль или нет, научная кинематография даст замечательные образцы киноискусства.

Военно-учебный фильм

ОБОРОННАЯ ТЕМА В УЧЕБНОМ КИНО

В. Ждан

Творческие задачи, стоящие перед работниками военно-учебного фильма (как и фильма, популяризирующего военные знания), при всей своей своеобразности принципиально те же, что и задачи, стоящие перед всей научно-учебной кинематографией.

Военно-учебный фильм по самой своей структуре и направленности наглядного учебного пособия требует от авторов прежде всего определенной подачи материала, последовательности его изложения, четкости, ясности, целеустремленности, яркости и образности изложения.

И весь путь от первоначального изучения материала до его воплощения в готовое произведение — есть сложный бесспорно творческий процесс, в котором широко используются познавательные средства и особенности искусства.

Об этом, может быть, не стоило напоминать, если бы не довольно распространенное мнение, что процесс создания учебного фильма никакого отношения к искусству не имеет.

Сторонники этой точки зрения обычно забывают, что и здесь мы имеем дело с выразительными средствами искусства, что они не существуют сами по себе, что они неотделимы от познавательных задач искусства.

Учебный фильм — это прежде всего учебный материал, поданный выразительными средствами искусства (монтажно-изобразительное решение темы плюс возможности кинематографического аппарата).

Средства эти требуют умного и бережного отношения к себе. Здесь нельзя быть только методистом, только дидактиком: надо уметь прежде всего остро видеть, чтобы изобразительно-впечатляюще передать. Здесь нельзя быть и равнодушным профессионалом, раз и навсегда усвоившим премудрость кинематографической техники.

Эта задача усложняется тем, что кинематограф — искусство синтетическое, где переплелись между собой изобразительные элементы живописи и театра.

Монтаж открывает широчайшие временные возможности: мы можем столкнуть в одном факте самые отдаленные точки земного шара, сдвинуть самые разнообразные исторические эпохи, показать время крупным планом.

И, наконец, в этих фильмах мы пользуемся (вернее не всегда умеем пользоваться) живым искусством ак-

---

«САНИТАРНАЯ СЛУЖБА НА ВОЙНЕ»

Режиссеры О. Галлай и С. Кузьмин. Лентехфильм

тера, богатством и разнообразием человеческой речи и слова.

Все это богатство выразительных средств, средств, не отделимых от познавательных возможностей искусства, обязывает ко многому.

Многие авторы учебного фильма вообще и военного в частности не всегда разборчивы и принципиальны в выборе средств, чтобы отобразить действительность с наибольшим приближением к ней. Часто эти фильмы грешат отсутствием вкуса и чувства меры.

◇

Изобразительные проблемы кинематографа среди творческих работников научного и учебного фильма остаются до сих пор теоретически мало разработанными, а опыт художественной кинематографии используется в большинстве случаев механически.

Достаточно вспомнить, например, такой фильм, как Маскировка на войне, который должен был показать разнообразные методы военной хитрости и маскировки в бою. Внешне фильм был сделан достаточно убедительно, с хорошей режиссерской выдумкой и тактом. Однако за поступками действующих лиц фильма явно ощущалась какая-то программа-аннотация, которую авторы обязательно и последовательно по разделам должны были изложить перед зрителем.

Взяв за основу сюжетно-образную систему художественного фильма, они, естественно, не смогли довести ее до конца, так как сама система пришла в противоречие с программным изложением материала. Авторы сами почувствовали это противоречие и им пришлось маневрировать вокруг каждого раздела этой программы. В результате — внутренняя двупланность, неограниченность развития действия, когда «образная система» существовала сама по себе, а материал сам по себе.

Все это привело к необычайной сюжетной запутанности, которую едва ли могут отрицать и сами авторы фильма.

В фильме Санитарная служба на войне авторы наметили интересное решение темы — показать путь раненого бойца от момента ранения и получения первой медицинской помощи до возвращения в ряды действующих войск.

Но и здесь, как и в Маскировке на войне материал оказался только поводом для построения сюжетно-образной системы, которая прежде всего интересовала режиссеров.

Таким образом основная задача отошла на второй план и режиссерам пришлось искать место, где они могли сказать о видах санитарной службы, о средствах медицинской помощи.

Это неизбежно толкало на использование худшего, что есть в практике художественной кинематографии — на использование установившихся приемов и штампов.

В Санитарной службе на войне есть, например, такой эпизод. Боец перед началом атаки подает заявление в коммунистическую партию. Непосредственного отношения в теме эпизод этот не имеет. Режиссер останавливается на нем попутно, как на иллюстрации общей атмосферы фильма. И если рассматривать его вне содержания фильма, то с точки зрения формально-художественной он сделан достаточно убедительно и никаких возражений не вызывает. Однако в фильме этот эпизод выглядел лишним и ненужным. Иллюстрация, волнующая газетная строчка, рассчитанная на определенное эмоциональное воздействие, не нашла своего места в ткани киноочерка: тема и направленность фильма были другими.

Эта неорганичность отдельных изобразительных элементов фильма, часто антагонистических друг к другу или случайных, лишала фильм основного и элементарного качества — убедительности...

Для правильного использования изобразительных средств кино, а также богатейшего опыта художественной кинематографии важно прежде всего четкое разграничение чисто творческих задач, стоящих перед научно-учебным и художественным фильмом.

В связи с этим — несколько слов о так называемой природе научного и образного мышления. В современной критике довольно широко привилась мода противопоставлять эмоциональности искусства (т. е. образному познанию) познание научное. Бесспорно, искусство есть особый способ познания и отражения действительности. Искусство отражает жизнь, общественную борьбу, судьбы людей в тех или иных социальных условиях в «конкретно чувственном» виде, она показывает решающие стороны действительности в форме единичного, конкретного. Все это так. Но нет и не может быть непроходимой пропасти между образом и понятием — пропасти, которую так назойливо и педантично у нас часто пытаются установить.

Теория отражения, являющаяся основой марксистско-ленинской теории познания, так гениально развитая В. И. Лениным, дает достаточно исчерпывающий ответ на этот вопрос.

В «Философских тетрадях» Ленина мы находим замечательное место о характере познания человека: «подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (= понятия) с нее, не есть простой, непосредственный, зер-

---

«РУКОПАШНЫЙ БОЙ»
Режиссер Н. Угрюмов. Оператор В. Кайдак. Лентехфильм

кально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, включающий в себя возможность отлета фантазии от жизни... Ибо и в самом простом обобщении, в элементарнейшей общей идее («стол» вообще) есть известный кусочек фантазии. (Наоборот: нелепо отрицать роль фантазии и в самой строгой науке...)».

Если обратимся к области искусства, и таким ее титанам, как Леонардо да-Винчи, Бальзак или М. Горький, то легко увидим, какую огромную роль играла в их творчестве сила научной мысли.

Мы знаем Леонардо да-Винчи не только как автора «Джиоконды» или «Тайной вечери»; он был величайшим ученым, исследователем-изобретателем, в творческой деятельности которого сила научного и образного мышления была неразделима.

Бальзак, например, ввел в свои романы подлинное исследование. Но это исследование настолько органично для всей его системы построения романа, что неотделимо от нее. Романы Бальзака служат своеобразной историей французского общества середины XIX века, из которых, помните, Маркс узнал даже в смысле экономических деталей больше, чем из книг всех профессиональных историков, экономистов, статистиков того периода, взятых вместе.

Если обратиться к сфере научного мышления и взять его в самом крайнем выражении, каким является математическая или химическая формула, то и для создания этих формул — своеобразных концентратов мысли — был необходим тот известный кусочек фантазии, о котором говорил Ленин, то творческое отношение, без которого немыслимо существование самой науки.

◇

Сюжетно-образная система художественного фильма, допускающая известную условность как временную, так и изобразительную, как «система» не может быть использована при решении непосредственно учебных задач. Основные требования, предъявляемые к учебному фильму, — последовательность изучения и изложения, точность и систематичность — противоречат в самом основном тому, что делает ее законченной и цельной системой художественного воспроизведения действительности. В учебных фильмах мы добиваемся той объективности и однозначности, которой художественное произведение всегда поступается для большей выразительности и эмоциональности.

В самом деле, можем ли мы в военно-историческом фильме так произвольно сдвигать исторические факты, как это сделали например А. Толстой и В. Петров в фильме Петр I. Правда, с точки зрения художественной, это вопрос тоже спорный. Но сам образ Петра в фильме от этого нисколько не проиграл, ибо в нем было найдено и подчеркнуто самое важное, характерное, главное. Это смещение исторических фактов в угоду сюжетно-образной системе фильма не помешало той задаче, которую ставили перед собой авторы Петра I.

Возьмем любую батальную сцену в любом художественно-историческом фильме. Для интересующихся прежде всего историей или теорией военного дела эти фильмы в смысле конкретных знаний многого не дадут. Например, что за бой с точки зрения тактической операции, какова его техническая база, — нельзя узнать ни в Петре I ни в Минине и Пожарском; исключение составят разве некоторые сведения о тактике в Александре Невском. Но эти фильмы и не претендовали на решение таких вопросов. Решать эти задачи—прямая обязанность военного фильма (военно-исторического или тактического).

Итак, не только требования, предъявляемые к военно-учебным фильмам, но и сама методика их построения противоречат сюжетно-образной системе художественного фильма. Постараюсь несколько подробнее обосновать эту мысль. Если в художественном фильме, как вообще в каждом художественном произведении, мы приходим к выводу с чисто творческой точки зрения незаметно (без особого указания, как говорит Энгельс), то в учебном фильме мы сознательно акцентируем эту заметность, вскрываем внутреннюю закономерность развития темы, обнажаем логическую ее конструкцию.

Аналитическое в этих фильмах всегда будет преобладать над синтетическим, так как здесь мы не только следуем закономерности действительности, но и раскрываем ее.

Анализируя явления, процессы, вещи, мы разрываем реальное время, расширяем его, на какой-то срок выделяем часть из целого, рассматриваем его вне зависимости от целого. И в каждом отдельном случае можем поступать так, исходя только из внутренней структуры изображаемого материала и логики его развития. Вот почему здесь нужны своя система и своя изобразительная логика.

Естественно, сразу встает основной вопрос для людей, имеющих дело с изобразительными средствами искусства, — вопрос об образе.

Существует ли вообще понятие образности в практике создания учебного фильма?

При всем желании, если быть последовательным и принципиальным, от этого понятия мы никуда не уйдем.

Речь идет, конечно, не о том сложном художественном образе, который вырастает в той или иной системе художественного отображения действительности.

Явления, процессы или вещи, которые мы наблюдаем в наших фильмах, есть прежде всего слепки с действительных явлений, процессов, вещей с каким-то отношением к ним, с какой-то долей фантазии. Отбирая существенное, отделяя характерное от случайного, раскрывая внутреннюю закономерность явлений, выражая ее во вне, мы пользуемся при этом самыми разнообразными изобразительными средствами, которые и приводим в определенную систему, в изобразительное целое, — создаем образ.

В учебных фильмах мы имеем дело и с человеком, его поведением, с его поступками. Почему же этот человек должен быть какой-то категорией, иероглифом, символом или знаком?

Конечно, в изображении человека нас не будут интересовать чисто индивидуальные черты его характера (нам просто не всегда нужно это знать), как не будет интересовать и сам характер в понимании драматургическом. Но это будет не просто фотография, где все одинаково важно, а образ — в пределах конкретных обстоятельств и своей темы, — в котором будут обобщены «деловые», существенные черты поведения, где будет отброшено ненужное, несущественное. Вместе с тем, этот человек всегда будет индивидуально-конкретным, так как мы никогда не сможем отрешиться от индивидуально-конкретных качеств снимаемого человека.

Когда, например, режиссер Н. Угрюмов в фильме Рукопашный бой показывает лейтенанта Красной Армии только в условиях учебы, мы все же ощущаем образ волевого советского командира и надолго его запоминаем. Режиссер сумел найти и показать в поведении лейтенанта

«РУКОПАШНЫЙ БОЙ»

Режиссер Н. Угрюмов. Оператор В. Кайдак. Лентехфильм

эту существенную черту характера, не прибегая к приемам внешнего оживления.

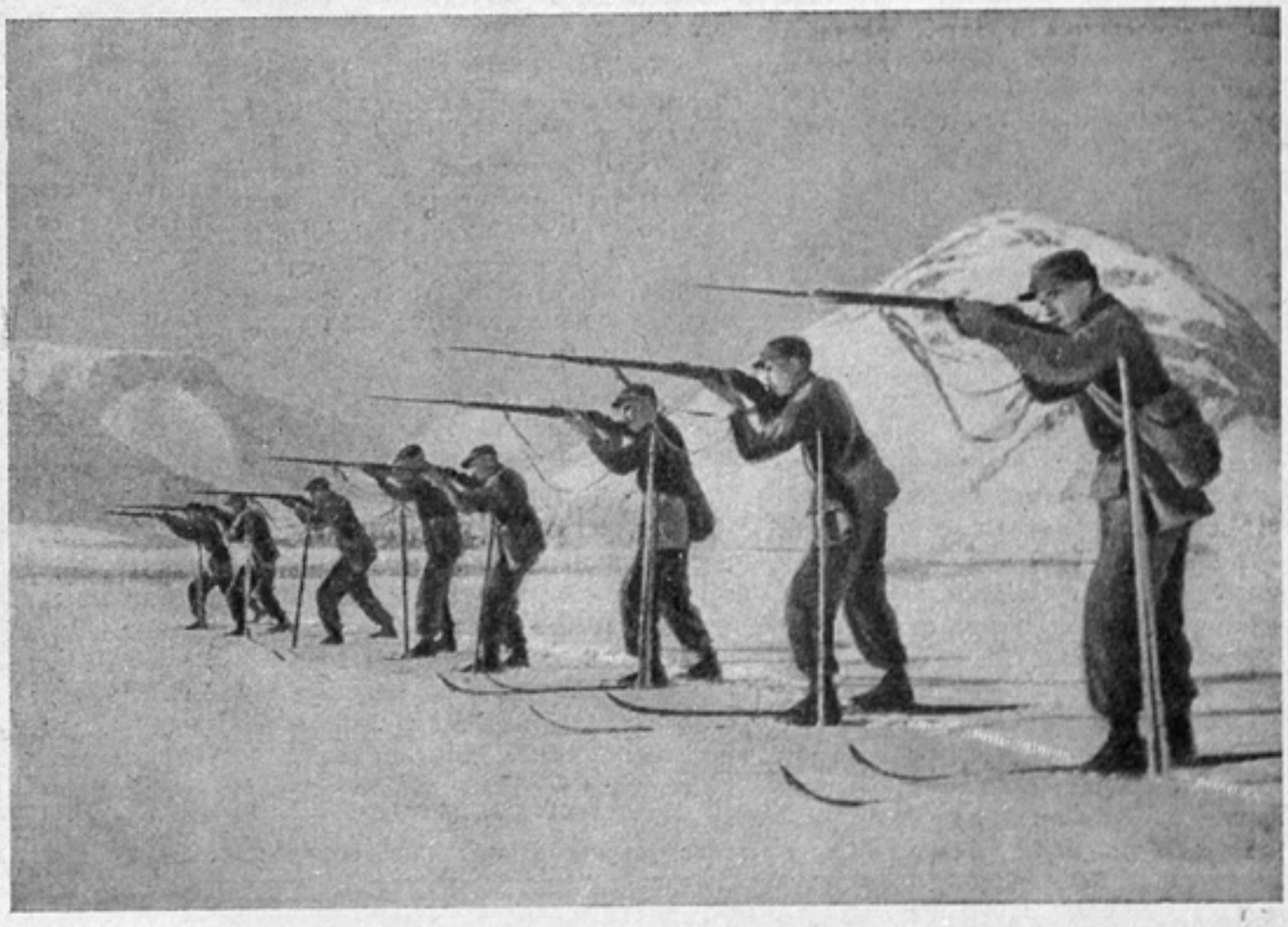
Итак, мы не отрицаем, и не можем отрицать понятия образности в методике построения учебного фильма, как не отрицает это понятие и самая строгая наука. Ведь смысл экранизации любой учебной темы в том и заключается, чтобы сообщить абстрактным понятиям образность, лишить абстрактное доказательство его логической сухости...

Несколько иначе обстоит дело с другой категорией, категорией сюжета в применении к практике учебного фильма.

Тема художественного произведения, как мы знаем, раскрывается через поведение и взаимоотношения действующих лиц. Логика поведения персонажей, их связь с событиями — и есть то, что мы в кинематографии называем сюжетом.

В каком смысле можно говорить о сюжете в учебном. или научно-популярном фильме?

Если подойти к этому понятию формально (как впрочем формальна уже сама природа категорий), то любое



«ЛЫЖНИК-БОЕЦ»

Режиссер В. Сутеев. Оператор И. Авербах. Мостехфильм

последовательное, непрерывное изложение материала, его идейно-смысловое расположение можно назвать в этом смысле сюжетом.

Но едва ли вообще стоит серьезно относиться в практике создания учебного фильма к тем частным драматургическим категориям, на которых зиждется формальная поэтика.

Любое изобразительно-композиционное решение учебной темы, так же как и сама методика построения фильма, есть прежде всего (вернее должны быть) выражение внутренних законов тех явлений, о которых и рассказывает фильм. Сами задачи учебного фильма требуют от режиссера глубины проникновения в конкретный материал: он должен уметь видеть все его связи и опосредствования и только отсюда итти к форме, к изобразительно-композиционному решению темы.

Частые же попытки приспособить те или иные понятия формальной поэтики к практике учебного фильма — порочны уже в самой своей основе. Формальные — и очень условные — категории драматургической поэтики не могут быть отправными точками при решении творческих задач учебного фильма.

Явления, процессы, вещи, о которых рассказывают учебные фильмы, настолько многообразны, настолько богаты возможностями их отображения, что нет никакой нужды цепляться за какие бы то ни было каноны и схемы. Стоит только глубже присмотреться к этим явлениям, подойти к ним творчески — и перед нами откроются неиссякаемые возможности их отображения на экране.

◇

Существующее деление военно-учебных фильмов на технические, инструктивные, тактические и исторические само по себе достаточно условно. Формальные или «жанровые» рамки каждой из названных категорий относительны. Военно-технический фильм в равной степени может быть и инструктивным; в инструктивном фильме всегда будут существовать элементы тактики (например, Рукопашный бой, где инструктивная задача не отделима от тактики, вытекает из нее); а история военного дела есть прежде всего история военной тактики.

Если творческие вопросы создания так называемых военно-технических фильмов (Взаимодействие механизмов стрелкового оружия) или инструктивных (Работа дежурного на командном пункте, Работа штаба) — менее дискуссионны, так как они принципиально ничем не отличаются от фильмов смежной невоенной тематики, то вопросы тактики или военной истории для изобразительного решения, бесспорно, наиболее сложны. Именно на этих вопросах и важно остановиться, так как любая военная тема так или иначе всегда будет связана с вопросами тактики. А под маркой тактического фильма, у нас часто идет самое беззастенчивое протаскивание тех приемов и штампов художественной кинематографии, какими сама художественная кинематография уже не пользуется.

Что понимать под тактическим фильмом, какова его тема, какие принципиальные вопросы он решает?

Фильм о тактике решает вопросы боя, вопросы тактики общевойсковых подразделений и, наконец, вопросы оперативного и тактического использования отдельных родов войск (артиллерия, авиация, танки, конница, химия, инженерное дело, связь, военно-морской флот).

Задачи, стоящие перед творческим коллективом, в этом случае довольно своеобразны, так как здесь мы имеем дело с материалом, не совсем обычным для наглядного изложения. Своеобразие вытекает прежде всего из содержания и определения задач тактики как военной науки.

Классическое определение важнейших задач тактики мы находим у товарища Сталина, формулирующего эти задачи, как «определение тех путей и средств, тех форм и способов борьбы, которые более всего соответствуют конкретной обстановке в данный момент и вернее всего подготовляют стратегический успех... Тактика имеет дело не с войной в целом, а с ее отдельными эпизодами, с боями, с сражениями...»

Данная конкретная обстановка в данный момент и является основой изобразительно-драматургического решения темы тактического фильма.

Тактический фильм, как фильм, построенный на частном, конкретном случае (этих конкретных случаев в фильме может быть и несколько), не является строго учебным фильмом в узком смысле слова. Искусству побеждать научить нельзя. В этом искусстве в зависимости от конкретных обстоятельств очень много неожиданно привходящего и, что самое главное, это неожиданно привходящее в большинстве случаев и является решающим.

Задача тактического фильма прежде всего развивать тактическое мышление, фантазию — учить творческому подходу в решении той или иной боевой задачи, ибо самое опасное в тактике — это организация боя по раз установленному шаблону, однообразие приемов и методов ведения боя.

Тактический фильм — это прежде всего фильм об искусстве тактики, основанном на знании противника, на умении быстро и правильно расценивать обстановку, принимать решения. А отсюда и другая проблема, которую выдвигает тактический фильм: изображение человека, его поведения, т. е. проблема актера.

Выше мы уже говорили, что любой человек, действующий в учебном фильме, может и должен раскрываться только в связи с конкретными обстоятельствами, темой фильма.

Но в тактическом фильме, где ведущим является поведение человека, мы в какой-то степени имеем дело и с характером. Фильм о смелости, инициативе и решительности естественно должен говорить об очень определенном характере, наглядно раскрыть который может только актер-профессионал.

У нас, правда, были случаи, когда режиссер пытался снимать не актера, а настоящих командиров или бойцов. Но в большинстве случаев попытки эти себя не оправдали. Не говоря уже о том, что «настоящие» действующие лица не всегда могли повторить себя перед аппаратом. В свою очередь аппарат вместе с основным улавливал много случайного, чисто индивидуального, отвлекал внимание от главного. Не исключена возможность в отдельных случаях пользоваться неактером, но этот вопрос частный, непринципиальный.

В отличие от художественного фильма, где проблема изображения характера решается не столько даже конкретными обстоятельствами, сколько детализированной индивидуальной характеристикой, в фильме тактическом поведение и поступок человека строго вытекают из конкретных тактических условий и всегда определяются только ими.

Сам материал тактического фильма не допускает детализированной характеристики действующих лиц, — да она и не нужна для темы фильма. Если говорить о характере в понимании драматургическом, то в тактическом фильме характеры сформировались уже задолго до начала действия.

Всякая психологическая мотивировка поступка остается вне поля зрения тактического фильма, но остается как сама собой разумеющаяся и выходящая за пределы темы фильма. И эта разумеющаяся мотивировка требует от актера очень тонкого и умного исполнения: актер должен уметь оставить многое за экраном, но сказать ровно столько, сколько требуют обстоятельства и тема фильма...

Основная ошибка наших военных фильмов заключается главным образом в том, что режиссеры не всегда умеют ограничить себя конкретной задачей. Попутно решается масса самых разнообразных задач, задач, казалось бы, давно решенных и не требующих никаких доказательств.

Горький как-то заметил, что писатель-натуралист подобен судебному исполнителю: он описывает все, что попадается под руку. Эти слова целиком относятся к практике создания учебного фильма, в частности военного.

Неумение ограничить себя, взять основную центральную идею и всесторонне выявить ее до конца приводит к тому, что режиссеры обедняют свои возможности.

У нас не всегда хватает настоящей творческой смелости. Часто мы отказываемся от больших и принципиальных тем только потому, что они не укладываются в привычное представление о наших возможностях. А нужно рисковать, пробовать.

За последнее время создан ряд несомненно интересных военно-оборонных фильмов. Из них можно назвать картины: Снайперы А. Кондахчана, Рукопашный бой Н. Угрюмова, Как летчик управляет самолетом Н. Быкова, Лыжник-боец В. Сутеева и ряд фильмов специальной тематики. Все это фильмы разные по своим задачам, материалу и по средствам выражения, но все они нашли собственный метод изложения, решают тему изобразительно интересно, творчески убедительно.

Нет никакой необходимости искать всеобщую схему построения военного фильма, создавать некий универсальный творческий метод.

Основное требование социалистического реализма — требование верности действительности включает в себя разнообразие творческих приемов и средств. Важно, чтобы преодоление старых канонов, упрощенчества стало органической потребностью творчества.

Советское кино обязано выполнить свой долг перед родиной — создать фильмы, которые прививали бы советскому зрителю интерес и любовь к военным знаниям, военному искусству, учили бы им, воспитывали бы его в атмосфере военной мысли и яркого героического действия.

«ТАНКИСТ КОЗЛОВ»
Режиссер Л. Анци-Половский. Лентехфильм

З А Р У Б Е Ж О М

Кино в МНР

А. Лебедев,
М. Белявский

На 1000 километров с севера на юг и на 2500 километров с востока на запад раскинулась Монгольская Народная республика—обширная страна, по территории равная Германии, Франции и Англии, вместе взятым.

Некогда могучее государство, родина легендарного Чингис-хана, покорившего Китай, Среднюю Азию и прошедшего со своими полчищами через всю Восточную Европу вплоть до Венгрии, — Монголия затем попала в руки иноземных захватчиков.

В 1921 году, доведенное гнетом эксплоатации до отчаяния, трудящееся аратство Монголии под руководством Сухэ-Батора — пастуха, а позже наборщика типографии—начало борьбу за свободу и независимость. С помощью частей доблестной Красной Армии были разбиты также царские белобандиты — Семенов, барон Унгерн. Монголия стала свободной. В 1924 году была торжественно провозглашена Монгольская Народная республика.

Освобожденный монгольский народ жадно потянулся к культуре. Начали возникать театры, клубы, школы, кино.

В условиях разбросанности и малонаселенности поселков удовлетворить, хотя бы частично, тягу к культуре, проникнуть в отдаленные уголки страны могло только наиболее мобильное кино. Монгольское правительство в специальном постановлении указало, что «Кино является самым массовым из искусств» и наметило пути развития национальной кинематографии.

Один кинотеатр в Улан-Баторе и два десятка немых кинопередвижек составляли материальную базу «Монголкино» к моменту его образования.

В конце 1936 года звуковые кинопередвижки впервые двинулись в районы. Началось создание собственной кинофабрики в Улан-Баторе. Скоро араты впервые увидели на экране картины, выпущенные Монгольской кинофабрикой. Национальное кино

рождалось под лозунгом: «Арат должен знать свою страну».

Армия, промышленность, культурные очаги, революционные празднества — первые объекты съемок.

Хроника крепла, росла, временами проявляла блестящую оперативность. В июле по всей стране ежегодно отмечается праздник «Надон» — день провозглашения независимости Монголии. Тысячи людей съезжаются в Улан-Батор. На грандиозной площадке за городом семь дней продолжаются торжества, происходят разнообразные спортивные состязания. Всадники, стрелки из лука, певцы, музыканты, танцоры показывают свое искусство. Здесь работает государственный театр, идут цирковые представления. «Монголкино» устраивает на празднике киносеансы и снимает на пленку торжества, успевая показать собравшимся за семь дней праздника два-три экстренных выпуска хроники.

Огромный успех первой звуковой картины на монгольском языке Сын Монголии, сделанной режиссером И. Траубергом в Монголии с участием монгольских артистов, заставил «Монголкино» начать производство звуковых картин. В 1938 году был выпущен ряд немых и звуковых фильмов: Современная Монголия — полнометражный звуковой документальный фильм о росте МНР за 17 лет, игровой фильм Путь Норджмы, документально-художественный фильм МСС, хроникальный фильм Первое мая и ряд других.

Первые творческие шаги в области нового искусства были робкими и несмелыми. Сказалась и общая новизна дела, и желание учесть невысокий еще культурный уровень аудитории. Грамотность населения не превышала тогда 10%. Сложный сюжет, нюансы, углубленные столкновения и взаимодействия характеров могли быть непоняты или, что еще хуже, поняты неверно.

Так, зрители Сына Монголии блестяще принимали отдельные эпизоды фильма, симпатизировали героям, ненавидели врагов, но часто не вполне разбирались во всех тонкостях событий, происходящих на экране. Не только рядовые зрители и киноработники, но и руководители министерства просвещения и Комитета по делам искусств считают, что монтажные куски, дававшиеся в принятых у нас нормах, — слишком коротки: монгольский зритель не успевает внимательно рассмотреть и усвоить показанное.

Путь Норджмы — характерный образец примитивного фильма, рассчитанного на постепенный переход к более высокой культуре кино. Вот его краткое содержание. Молодая монгольская девушка Норджма ожидает ребенка. По учению лам женщина должна рожать стоя, возле самой отдаленной от входа стены юрты. Ребенка здесь же завертывают в кусок кошмы. Бакши (лама, наставник, учитель) предсказал Норджме, что ее ребенок будет здоров. Несмотря на уговоры своей подруги Ханды, культурной девушки, советовавшей Норджме обратиться к врачу, она остается верна старым обычаям. Она выполнила все наставления ламы-бакши, пригласила в восприемницы старую шабганцу (женщину-ламу, девственницу). Но, развернув кошму, она обнаружила трупик младенца. Потрясенная в лучших своих чувствах, страстно желавшая ребенка, Норджма навсегда выгоняет пришедшего проведать ее бакши.

Ханда тоже беременна. Она приглашает врача, отправляется в родильный дом и рожает хорошенького карапуза. Мать получает советы в консультации и ребенок ее растет здоровым. Норджма становится ярой противницей ламской «медицины» и поборницей медицины европейской.

Актрисы Чимит-Далма (Норджма) и Ханда (Ханда), воспитанницы драматической труппы Ревсомола, учились в студии «Монголкино» и, ознакомившись с спецификой кино, выразительно провели свои роли.

Несмотря на примитивность содержания и несовершенство техники фильм был принят очень хорошо и сделал свое большое, полезное дело.

Тематика и сюжетное построение картин постепенно усложнялись. Фильм МСС, например, уже значительно отличается от Пути Норджмы.

...В одном из аймаков (областей) идет строительство машинно-сенокосной станции. Десятки аратов, привлеченные «чудесными» тракторами, неведомыми до сих пор косилками и другими машинами, собираются возле станции. Директор МСС рассказывает о работе станции, приглашает желающих покататься на «стальном коне». Молодой Читыр уговаривает директора принять его учиться на тракториста.

Арат Джамца берет напрокат в одном из ближайших селений сенокосилку. Его лама-бакши, грозя всеми карами неба, уговаривает Джамцу не заниматься «грешным» делом: боги создали траву, чтобы она жила, а скошенная трава — мертвое тело: ею нельзя кормить скот, ибо и он станет мертвым. Джамца не послушал ламу, приступил к сенокосу. Взбешенный лама ищет средств борьбы с новыми ненавистными порядками.

Читыр закончил учебу. Сенокос в разгаре. На доске показателей — цифры выработки бригад. Неважные показатели у Читыра. Он огорчен, решает выяснить причину, еще лучше изучить технику. К концу уборки — агрегат Читыра один из первых.

...Праздник в честь окончания уборки. К столу президиума подходит Читыр — получить ценный подарок. В этот момент на взмыленном коне влетает объездчик, сообщающий, что в одной из бригад подожжено сено. Лучшие наездники мчатся к месту

На съемке монгольского художественного фильма «Путь Норджмы». Рабочий момент

пожара. Читыр с товарищами бросается в погоню за поджигателями. Враг — знакомый лама — пойман и обезврежен, пожар ликвидирован. Собрание работников МСС рапортует Монгольской народно-революционной партии и правительству об успешном окончании уборки.

Фильм снимался в одной из МСС с участием актеров. В роли Читыра выступал Батыр — талантливый театраль-

Съемка представителей аймачной (областной) администрации в пустыне Гоби экспедицией кинохроники (рабочий момент)

Кадр из монгольской кинохроники

ный артист, ламу играл Гамбо — артист театра Центрального дома Монгольской народно-революционной армии. Фильм имел большой и заслуженный успех.

Советское кино в разных формах оказало большое влияние на развитие монгольской кинематографии. Кроме группы И. Трауберга большую работу в МНР провел оператор В. Беляев; большая группа работников кинохроники провела в Монголии три года, помогая молодой киноорганизации дружественной нам страны.

Документальный фильм Парад молодости о Всесоюзном дне физкультурника не только вызвал желание создать фильм о монгольском спорте, но и во многом определил форму организации физкультурных праздников Монголии, оформления отдельных его номеров.

Советские художественные фильмы пользуются неизменным успехом, особенно историко-революционные, оборонные и хроника. Многие фильмы несмотря на незнание языка, монголы смотрят по пять-шесть раз, шумно выражая свое одобрение.

Часто, приехав в отдаленный айл (селение), механик с удивлением узнает, что содержание фильма уже хорошо известно зрителям. Большой успех выпал в Монголии на долю таких оборонных фильмов, как Зародину, На границе и, в особенности, Тринадцать.

Следы прямого влияния советских оборонных фильмов видны в такой картине, как Гонкор, выпущенной «Монголкино» в 1939 году. Это — фильм о народном герое Гонкоре, об одном из эпизодов его борьбы с врагами родины.

...Гонкор, командир пограничного отряда, вместе с цириками (бойцами народно-революционной армии) объезжает границу. Наступает ночь. Пользуясь темнотой, нарушители пытаются пробраться через границу, захватить разъезд и проникнуть в глубь страны. Численность противника превышает силы разъезда. Гонкор, послав одного из цириков с донесением, принимает неравный бой. Ловко маскируясь, перебираясь с места на место, он создает видимость крупных сил, героически отстаивает неприкосновенность рубежей своей родины.

Картина восторженно принята монгольскими зрителями. В роли Гонкора снимался сам Гонкор, остальные участники — артисты Улан-Баторского государственного театра. Картина эта — в некотором роде проба молодых монгольских сил: ее авторы и постановщики (включая операторов, звукооператоров, художников, лаборантов, монтажниц и т. д.) — люди, подготовленные в стенах студии. Проба оказалась удачной. Прекрасно передан, например, колорит тихой и звездной монгольской ночи, хотя съемки ночного боя были сделаны на натуре с подсветкой.

Кино в Монголии является незаменимым проводником культуры и оказало известное влияние на развитие смежных областей искусства. Монголы — очень музыкальный народ. Создается множество народных песен, мелодий, широко растут самодеятельные оркестры и хоровые кружки при домах культуры. Но почти ни одно произведение не было зафиксировано в нотной записи. Темп, ритм исполнения, воспроизведение отдельных музыкальных фраз целиком зависели от исполнителя. Работники «Монголкино», создавая звуковые картины в сотрудничестве с оркестром государственного театра, помогли ввести нотную запись музыкальных произведений.

Прошлый год был годом заметного развития монгольской национальной кинематографии. Улучшилось техническое оснащение кинофабрики. В несколько раз увеличилась стационарная киносеть. Каждый аймак (область) получил звуковые кинопередвижки.

Сейчас монгольское кино — на подъеме. Начато воспитание национальных режиссерских и сценаристских кадров. Поднят вопрос о создании большого художественного звукового фильма Сухэ-Батор — посвященного деятельности вождя монгольской революции. Все это ярко свидетельствует, что период накопления сил успешно заканчивается и монгольское кино выходит на широкую творческую дорогу.

Расширим красочную гамму двухцветного фильма

Г. Кабалов

Техническая неполноценность двухцветного метода, производственно освоенного к настоящему времени, заключается в ограниченности воспроизводимой цветовой гаммы. В двухцветном фильме такие краски, как например, желтая, зеленая, яркокрасная, фиолетовая и другие, не передаются вовсе или искажаются до неузнаваемости.

В то же время чрезвычайная простота и общедоступность двухцветного метода привлекают и еще долго будут привлекать к нему внимание работников кинематографии. Нет сомнения в том, что ряд лет двухцветный способ будет существовать наряду с более совершенным, но и производственно более сложным и дорогим трехцветным.

Свойство двухцветного метода — ограничивать цветовую гамму — при правильном и талантливом использовании во многих случаях может благоприятствовать созданию высокохудожественных цветных фильмов. Преобладание одной группы цветов за счет выключения другой, так же, как в произведениях живописи или в отдельных сценах хорошо оформленного спектакля, и в цветном кино способствует созданию художественного образа. Фильм в целом становится скучным, безжизненным, когда отдельные порознь хорошие цветные эпизоды, выполненные почти в той же цветовой тональности двухцветки, соединяются вместе. Происходит это потому, что цвет в таких случаях теряет свою функцию вследствие нарушения основных законов восприятия.

Работая над двухцветным фильмом, можно достичь того, что при одновременном сопоставлении с другими красками кадр приобретет совершенно иной цветовой оттенок.

Для цветного кино особое значение приобретает не столько одновременный, сколько последовательный контраст, то есть монтаж разных по основной цветовой тональности кусков. Этому вопросу в художественном цветном фильме до сих пор, к сожалению, не уделялось почти никакого внимания.

О значении последовательного контраста для восприятия цветного фильма можно судить хотя бы по следующему примеру. В ранние годы кинематографии одно время широко практиковалась подкраска изображения в разные цвета. И вот здесь, монтируя друг с другом окрашенный и неокрашенный эпизоды, при просмотре их на экране приходилось наблюдать совершенно неожиданное влияние окраски предыдущего эпизода на последующий.

Если, например, вслед за эпизодом, окрашенным в желтый цвет, следовал кусок неокрашенного черно-белого фильма, то он получал ярко выраженный голубой цвет. Если этот же неокрашенный эпизод приходилось сопоставить с предыдущим, окрашенным в зеленый, то он же приобретал розовый цвет и т. д.

При продолжительной демонстрации фильма, окрашенного в один какой-либо цвет, ощущение данного цвета у зрителя постепенно пропадает, и он вспоминает о цвете лишь при смене окраски фильма. Новый цвет воспринимается особенно ярко, если он является дополнительным к показанному ранее (например, зеленый цвет после красного).

Объясняется это явление тем, что наши органы зрения, фиксируя продолжительное время какой-либо цвет, утомляются и постепенно теряют первоначальное ощущение. Чтобы заставить глаз воспринимать данный цвет с прежней силой, ему необходимо предоставить отдых, выключая этот цвет из поля зрения. В этот момент сетчатая оболочка глаза обладает пониженной чувствительностью к остальным цветам. Вот почему в нейтральном черно-белом изображении белый цвет воспринимается уставшим глазом не как синтез всех цветов, а как синтез только тех из них, которые ранее не утомили зрение. Благодаря этому при смене цветного изображения действительные цвета могут приобретать иную окраску.

Ограниченность цветовой гаммы стандартизированного двухцветного метода не позволяет видоизменять и разнообразить в необходимом широком объеме цветовую тональность эпизодов, следующих друг за другом.

Возникает вопрос о вводе каких-то принципиально новых установок работы с цветом при двухцветном методе съемок.

Чтобы возможности эти стали ясными, необходимо вкратце напомнить схему технологического процесса двухцветки.

Одновременная съемка на двух пленках различной цветочувствительности, сложенных эмульсиями друг к другу, позволяет получить два негатива («бипак») с точно совпадающими изображениями, имеющими различную свето-теневую цветопередачу. На одном из негативов фиксируется красно-желтая часть изображения, на другом сине-зеленая.

С этих двух негативов печатается черно-белый позитив на пленке, покрытой эмульсией с обеих сторон, с таким расчетом, чтобы изображение, отпечатанное с одного негатива на одной стороне пленки, точно совпадало с изображением, отпечатанным со второго негатива на другой стороне той же пленки.

Полученное на двухсторонней пленке («дипофильм») черно-белое изображение окрашивается (правильнее сказать «вирируется», так как в данном случае имеется в виду не равномерная механическая окраска всей пленки, а замена черно-белого серебряного изображения цветным с помощью соответствующей химической реакции) в разные цвета: с одной стороны — в синий и с другой — в красно-коричневый.

В результате синтеза этих двух одноцветных изображений получается одно цветное изображение, которое весьма неточно воспроизводит краски оригинала. Таким двухцветным методом были изготовлены фильмы Груня Корнакова (Союздетфильм), Сорочинская ярмарка (Киевская студия) и др. Методом этим изготовляется большая часть цветных фильмов, находящихся в настоящее время в производстве.

В двухцветных картинах окраска двухстороннего позитива всегда стандартна: одна сторона синяя, другая — красно-коричневая. В основу двухцветного изображения можно было бы положить и два других дополняющих

друг друга цвета, например, красный и зеленый. Но синий и красно-коричневый взяты как универсальные, главным образом потому, что они лучше других воспроизводят небо и цвет лица.

Однообразие цветовой гаммы в двухцветном художественном фильме вызывается не только ограниченным до минимума количеством цветов, составляющих изображение, но главным образом тем, что эти два цвета всегда остаются неизменными (стандартными) на протяжении всего фильма.

Смена самых разнообразных красок, столь необходимая в художественном цветном фильме, может быть достигнута не путем попыток получения различных цветовых тональностей в пределах имеющихся двух общепринятых цветов, а путем расширения количества виражей.

Если в одном случае стандартные краски (синяя и красно-коричневая) отвечают художественным требованиям одного из эпизодов цветного фильма, то в другом случае они могут оказаться совершенно несовместимыми с художественными требованиями другого эпизода.

Почему бы в этом случае для виража двухцветного позитива не взять другие красители: не синий и красно-коричневый, а например, зеленый и красный или синий и желтый? Эти цвета во многих случаях могли бы не только внести физиологически необходимую зрителю смену цветовых ощущений, но и дать цветовую тональность в каждом отдельном случае более соответствующую эмоциональной направленности куска, эпизода.

Довольно часто ту или иную творческую неудачу принято объяснить недостаточным совершенством техники. Действительно, чем техническая база совершеннее, тем выше может быть художественная ценность фильма. Но сплошь и рядом недостаточная художественная ценность фильма — следствие не плохой технической базы, а неправильного решения чисто творческих вопросов, которые отнюдь не связаны с более высоким этапом развития техники.

Художественную неполноценность двухцветных фильмов нельзя объяснять только несовершенством техники. Дело не в техническом несовершенстве двухцветного метода, а в принципиально неверной установке при использовании его для создания художественного фильма.

Во всяком художественном произведении мы прежде всего ценим правдивое, но не рабски скопированное (натуралистическое) воспроизведение действительности. Поэтому в цветном фильме абсолютно точное воспроизведение красок фотографируемой действительности не обязательно. Ощущение фальши цвета вызывается у зрителя не отсутствием абсолютно точной цветопередачи оригинала, а отсутствием художественного о б р а з а, созданного при помощи цвета. В каких-то нехарактерных деталях цвет может совершенно не соответствовать действительности и вместе с тем убеждать зрителя своей правдивостью.

Поэтому в фильме, сделанном двухцветным, при съемке, например, красного флага неправильно красить позитив универсальным стандартным виражом в красно-коричневый и синий цвета. Здесь следует, оставаясь в рамках двухцветки, окрасить такой позитив в яркокрасный и наиболее выделяющий — красный, — зеленый цвета. В этом случае художественная выразительность изображения только выиграет от нарушения установленной окраски позитива.

Скупая цветовая гамма при правильном ее подборе приобретает наибольшую выразительность. Может случиться даже так, что иногда из числа всех разнообразных красок необходимо выделить лишь один цвет на фоне нейтрального воспроизведения всего остального изображения. Это технически чрезвычайно легко осуществить, окрашивая в нужный цвет только одну из сторон двухцветного позитива и оставляя в этом случае вторую сторону черно-белой.

Художественный эффект, достигаемый подобной обработкой двухцветного позитива, должен отличаться исключительным своеобразием. Такое изображение не будет напоминать ни «раскрашенную фотографию», ни обычный вираж или окраску. По техническим средствам и живописной выразительности такое изображение будет напоминать двухцветную гравюру. Здесь мы не пытаемся имитировать действительность, а совершенно открыто (так же, как в двухцветной гравюре) передаем художественный образ двумя красками, в данном случае черной и красной.

Приведем пример. Предположим, что в каком-то цветном фильме дан эпизод, который должен быть моментом наивысшего напряжения (кульминация) последовательно развивающегося действия.

Для создания необходимого напряжения действия наряду с другими выразительными средствами здесь особенно успешно можно использовать цвет.

Представьте себе эпизод этот цветным. Не таким, каким он вышел бы, если бы взамен обычной камеры для черно-белой съемки была поставлена камера для цветной съемки, но таким, каким он мог бы быть при соответствующей организации кадра и действия с установкой на цвет.

Определив основную тональность, найдя «ведущий» цвет, автор цветного фильма должен был бы найти наилучшее цветовое решение эпизода, учитывая технические средства, какими оно будет осуществлено. В данном случае, конечно, не следовало бы искать абсолютной точности цветопередачи, которой техника не владеет и еще достаточно долго не будет владеть. Залог успеха здесь, как и всегда, в умении использовать ограниченные средства с наибольшей художественной выразительностью.

Небесполезно вспомнить, что непревзойденным образцом использования цвета с помощью крайне ограниченных технических средств остается до настоящего времени раскрашенный флаг в фильме Б р о н е н о с е ц «П о т е м к и н».

Подыскивая наилучшее цветовое решение в пределах двухцветного фильма, можно остановиться на рассмотренном выше примере окраски двухстороннего позитива, когда одна сторона окрашивается в красный цвет, а вторая остается черно-белой.

В этом случае на экране могут быть воспроизведены: яркокрасные флаги, пламя пожара, огни выстрелов, освещенные красными отблесками лица бойцов, идущих на штурм. Все остальные цвета изображения оставались бы черно-белыми. Подобное решение с помощью скупого использования цвета могло бы намного поднять героическое звучание эпизода и всего фильма.

Такую же художественную убедительность могли бы приобрести спокойные лирические ночные сцены (подобные эпизодам в фильме З е м л я) при окраске одной стороны изображения в синий цвет и оставлении второго изображения, предназначенного для красного цвета, черным.

Отказ от пользования раз навсегда выбранными двумя цветами для окраски позитива предоставляет режиссеру, оператору, художнику большое количество разнообразных цветовых сочетаний.

В некоторых случаях цвет окраски того или другого изображения может быть не только из числа спектрально

близких к принятым сейчас, но и из числа совершенно ему противоположных.

Изображение, предназначавшееся для окраски в стандартный красно-коричневый цвет, можно окрашивать не только в пурпуровый, красный, оранжевый, желтый, но и, например, в дополнительный к красному — зеленый цвет, оставляя окраску второго изображения обычной — синей. Такое смещение цветов может создать совершенно своеобразную сине-зеленую гамму, которая может быть использована в морских съемках или пейзажах.

Изображение, предназначенное для окраски в синий цвет, может быть окрашено в спектрально близкий ему фиолетовый или зеленый, но может быть окрашено также и в противоположный ему желтый цвет. При окраске второго изображения в красный цвет это сочетание красного с желтым может в некоторых случаях создать исключительно сильный эффект солнечного света.

В вопросе о преимуществах применения большого количества виражей для художественных целей возникает сомнение: не слишком ли сложно это технически?

Все это технически сравнительно легко осуществимо при одном условии, чтобы работники лаборатории реально захотели помочь творческим работникам.

Очень часто самое простое задание, связанное хотя бы с малейшим изменением технологического процесса, оказывается невыполненным, — не потому что оно практически невозможно, а потому, что работники лаборатории опасаются нарушить этим нововведением художественный эффект, к которому они привыкли в своей повседневной работе.

Так и в данном случае. В лаборатории прежде всего могут возникнуть возражения творческого порядка: «Как же так, если сама съемка остается стандартной, а изменяется только окраска позитива, то изображение приобретает искаженную цветопередачу».

Да, в некоторых случаях такое «искажение» необходимо. Но разве, в обычном двухцветном процессе мы всегда имеем неискаженную цветопередачу всех цветов?

Второе возражение: «В различно окрашенных эпизодах неизбежно различное изменение цветопередачи. В одном случае в цвете лица одного и того же актера будет преобладать красный оттенок, а в другом — зеленый».

Если даже это случится именно так — ничего ужасного нет. Лишь бы окраска каждого отдельного эпизода находилась в соответствии с общей его художественной направленностью. Разве в природе естественная окраска предметов не изменяется в зависимости от характера освещения? Разве, например, краски одного и того же пейзажа совершенно одинаковы в полдень, на закате и ночью? В случае, если бы мы захотели избежать резких изменений цвета лица в разноокрашенных эпизодах, это можно было бы осуществить с помощью соответствующего грима.

Третий вопрос, наиболее существенный и имеющий непосредственное отношение к технике обработки цветного позитива, — дробление фильма на отдельные мелкие куски с различной окраской. Чем больше в фильме таких чередующихся кусков с различной окраской, тем хлопотливее обработка фильма. Технически возможна даже и такая окраска цветного позитива, когда каждый последующий монтажный кусок меняет окраску. Но можно заранее сказать, что художественной необходимости в таком мелком дроблении разно окрашенных кусков почти никогда не будет. Почти всегда необходимость изменения цветовой тональности, а следовательно, и возможное изменение окраски позитива связаны не с каждым отдельным планом, а с целым эпизодом. Таких эпизодов в фильме не так много. Для облегчения лабораторной работы можно было бы все эпизоды, требующие одинаковой окраски, соединить вместе в отдельные ролики, восстановив нужный порядок при окончательной склейке фильма.

Отметим здесь же, что количество различных красителей также не должно быть велико.

Если два стандартных виража рассчитаны только на один вариант окраски, то при пяти виражах возможны до 48 различных вариантов окраски двухцветного изображения.

Чтобы осуществить такое большое разнообразие окраски, необходимо к имеющимся двум бачкам окрашивающей машины добавить только три запасных с новыми растворами, и окраску непрерывно движущейся пленки производить поочередно в одном из пяти окрашивающих растворов по заранее составленному паспорту. В самом технологическом процессе цветного фильма нет ничего, что делает невозможной предлагаемую систему окраски позитива.

Все эти неиспользованные до настоящего времени технические возможности открывают широкий простор для творческих исканий.

Режиссер, оператор и художник, нарушая универсальный тип окраски позитива в двухцветном фильме, освобождаются от однообразной цветовой гаммы, которая так ограничивала их художественные стремления.

Использование всего богатства красок в самых разнообразных сочетаниях любых двух цветов не только поможет преодолению натуралистических тенденций цветных фильмов, но и будет способствовать самому широкому использованию еще почти нераскрытых возможностей двухцветного художественного фильма.

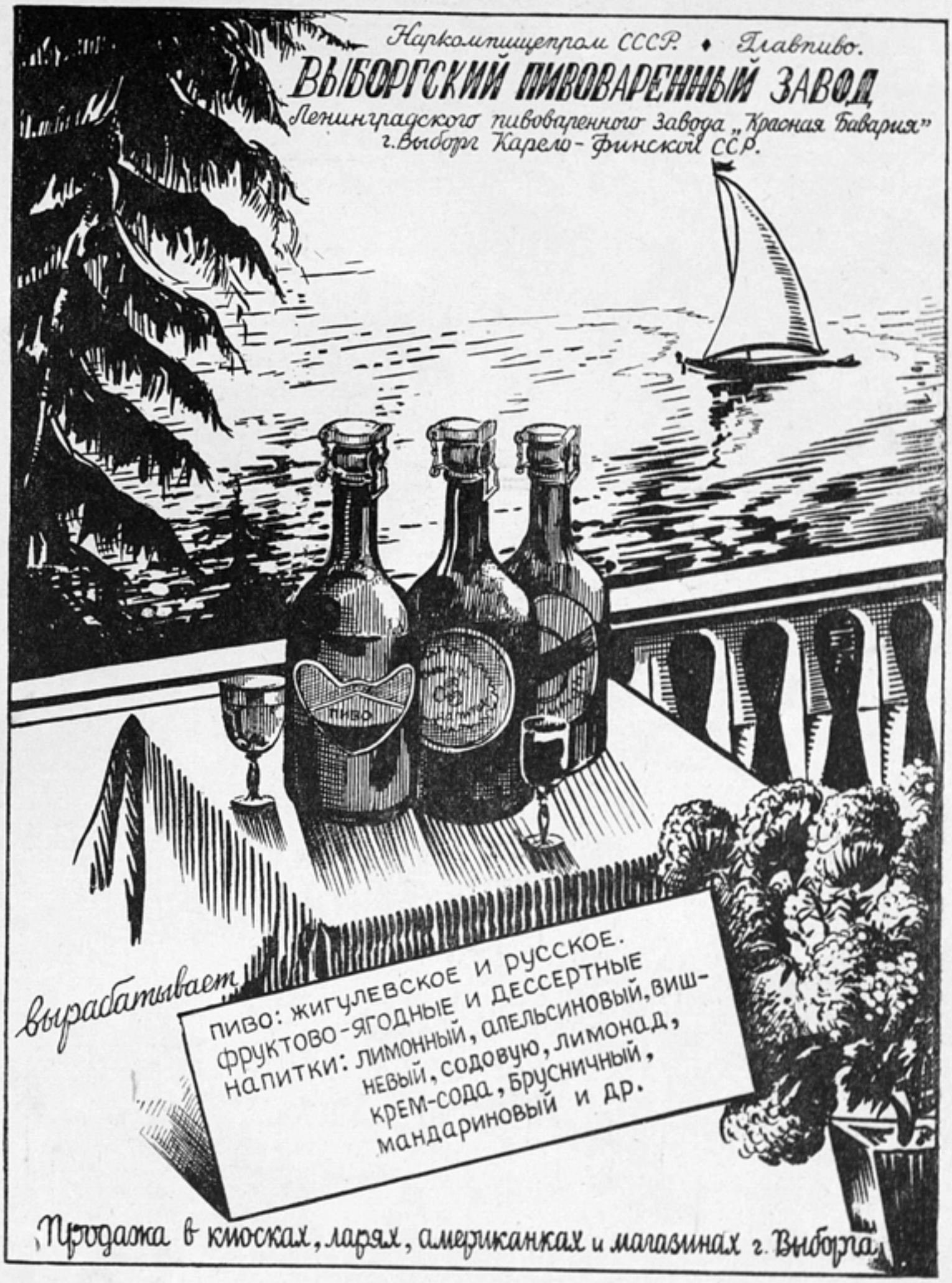
РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: Астахов И. Б., Герасимов С. А., Довженко А. П., Каплер А. Я., Козинцев Г. М., Митлин А. Я. (отв. редактор), Ромм М. И., Трауберг И. З., Эйзенштейн С. М., Юткевич С. И.

РЕДАКЦИЯ:
Москва, Кузнецкий мост, 4.
Телефон К 0-51-80

Наркомпищепром СССР • Главпиво.

ВЫБОРГСКИЙ ПИВОВАРЕННЫЙ ЗАВОД

Ленинградского пивоваренного завода „Красная Бавария"
г. Выборг Карело-Финской ССР.



вырабатывает

пиво: жигулевское и русское.
фруктово-ягодные и десертные
напитки: лимонный, апельсиновый, виш-
невый, содовую, лимонад,
крем-сода, брусничный,
мандариновый и др.

Продажа в киосках, ларях, американках и магазинах г. Выборга

34

Четыре рубля

№ 24889 г

	26/XI		26/XI
	26/XI 26/XI		27/XII